MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06448 621 0

Д. Шостакович

КВАРТЕТЫ

Том II

№№ 5-8

Переложение для фортепиано в 4 руки

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761064486210

Д. ШОСТАКОВИЧ

КВАРТЕТЫ

ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК,
АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ

ТОМ II
(№№ 5—8)

Переложение
для фортепиано в 4 руки
А. ДМИТРИЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1966 Ленинград

СОДЕРЖАНИЕ

Пятый квартет, соч. 92, 1951 г.
Часть I. Allegro non troppo 3
Часть II. Andante 30
Часть III. Moderato 38

Шестой квартет, соч. 101, 1956 г.
Часть I. Allegretto 62
Часть II. Moderato con moto 81
Часть III. Lento 93
Часть IV. Allegretto 97

Седьмой квартет, соч. 108, 1960 г.
Часть I. Allegretto 113
Часть II. Lento 122
Часть III. Allegro 127

Восьмой квартет, соч. 110, 1960 г.
Часть I. Largo 148
Часть II. Allegro molto 152
Часть III. Allegretto 168
Часть IV. Largo 179
Часть V. Largo 185

А. Дмитриев. Струнные квартеты Д. Шостаковича (Комментарии) 189

LIBRARY
AUG 6 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

M
207
S53Q4
t.2

Дмитрий Дмитриевич Шостакович

КВАРТЕТЫ

для двух скрипок, альта и виолончели

Том II (№№ 5—8)

Т. пл. 1966 г. № 130

Редактор В. Успенский
Художник И. Гордин. Худож. редактор Л. Рожков
Техн. редактор Р. Волховер. Корректор Е. Кузнецов

Подписано к печати 27|VII 1966 г. М-50969. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1.
Бум. л. 12,25. Печ. л. 24,5 (24,5). Уч.-изд. л. 24,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 3536.
Цена 3 р. 93 к.

Издательство „Музыка", Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная, 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР. Ленинград, Кронверкская ул., 7

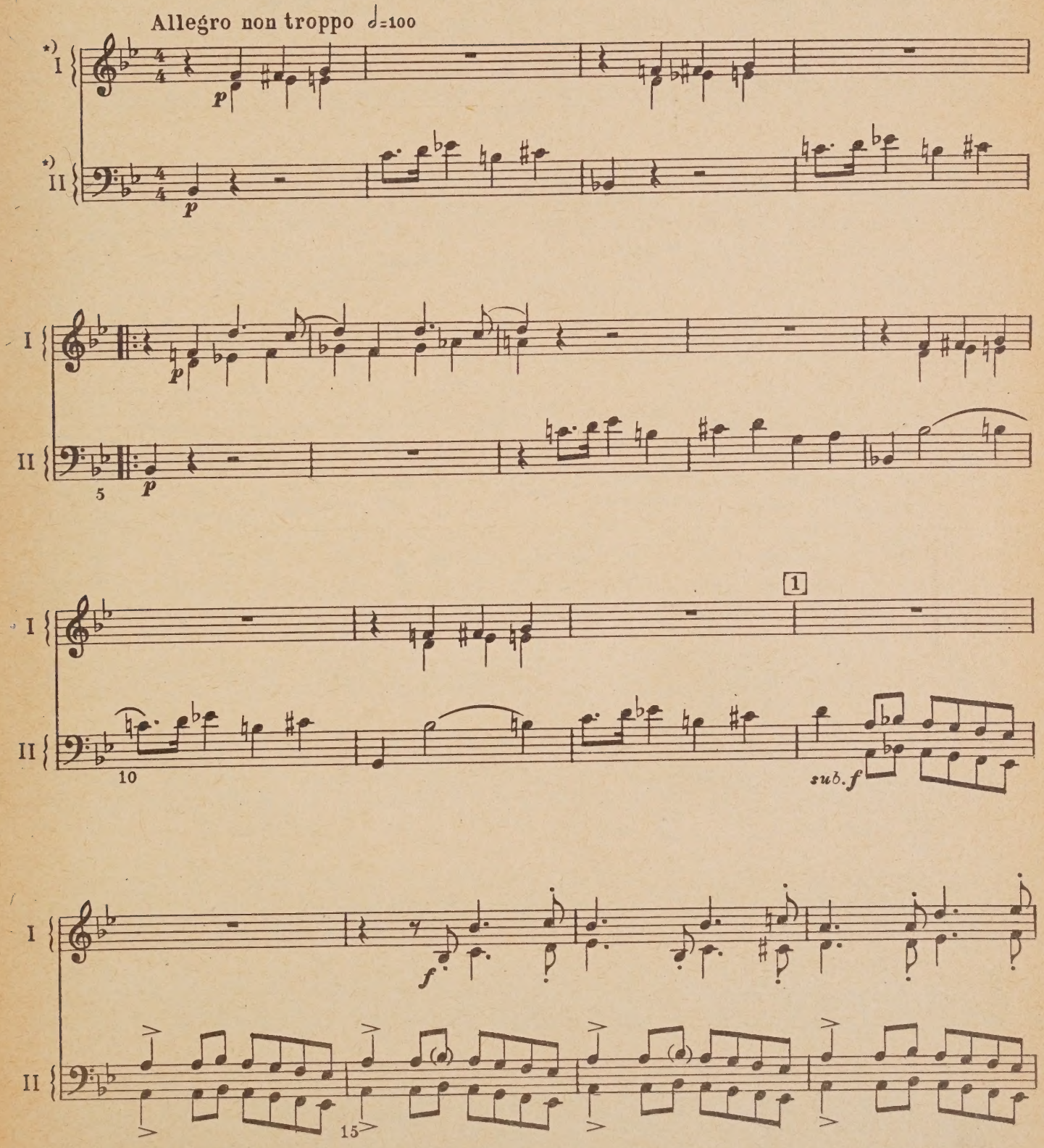
Квартету имени Бетховена: Д.М. Цыганову, В.П. Ширинскому, В.В. Борисовскому и С.П. Ширинскому

ПЯТЫЙ КВАРТЕТ

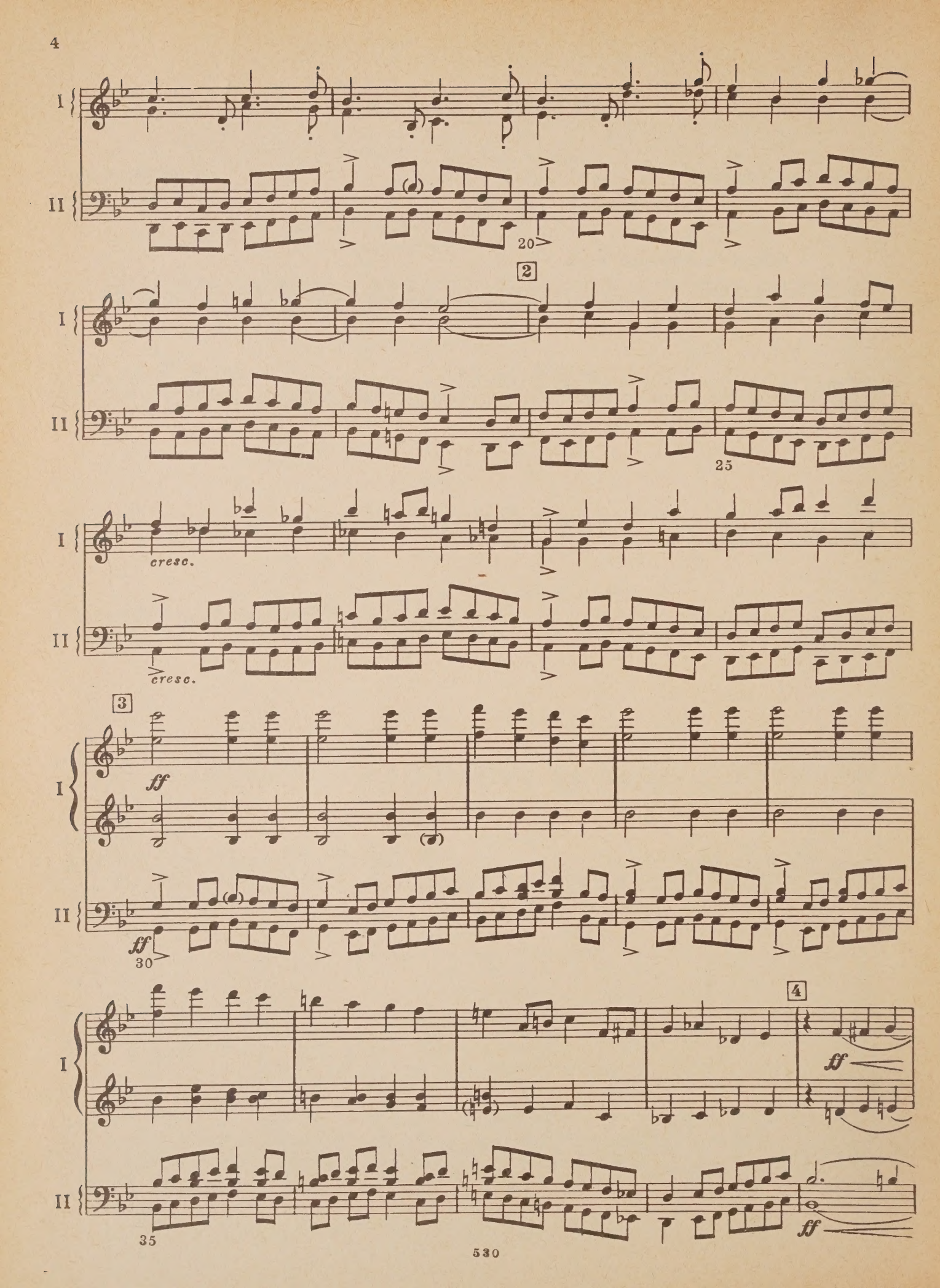
Переложение А. ДМИТРИЕВА

Д. ШОСТАКОВИЧ
Соч. 92 (1951 г.)

I



*) I - primo, II - secondo


I
II
20
2
25
cresc.
cresc.
3
ff
ff
30
4
ff
ff
35

I

II

40

f espressivo

espressivo

f espressivo

5

45

cresc.

dim.

50

cresc.

dim.

6

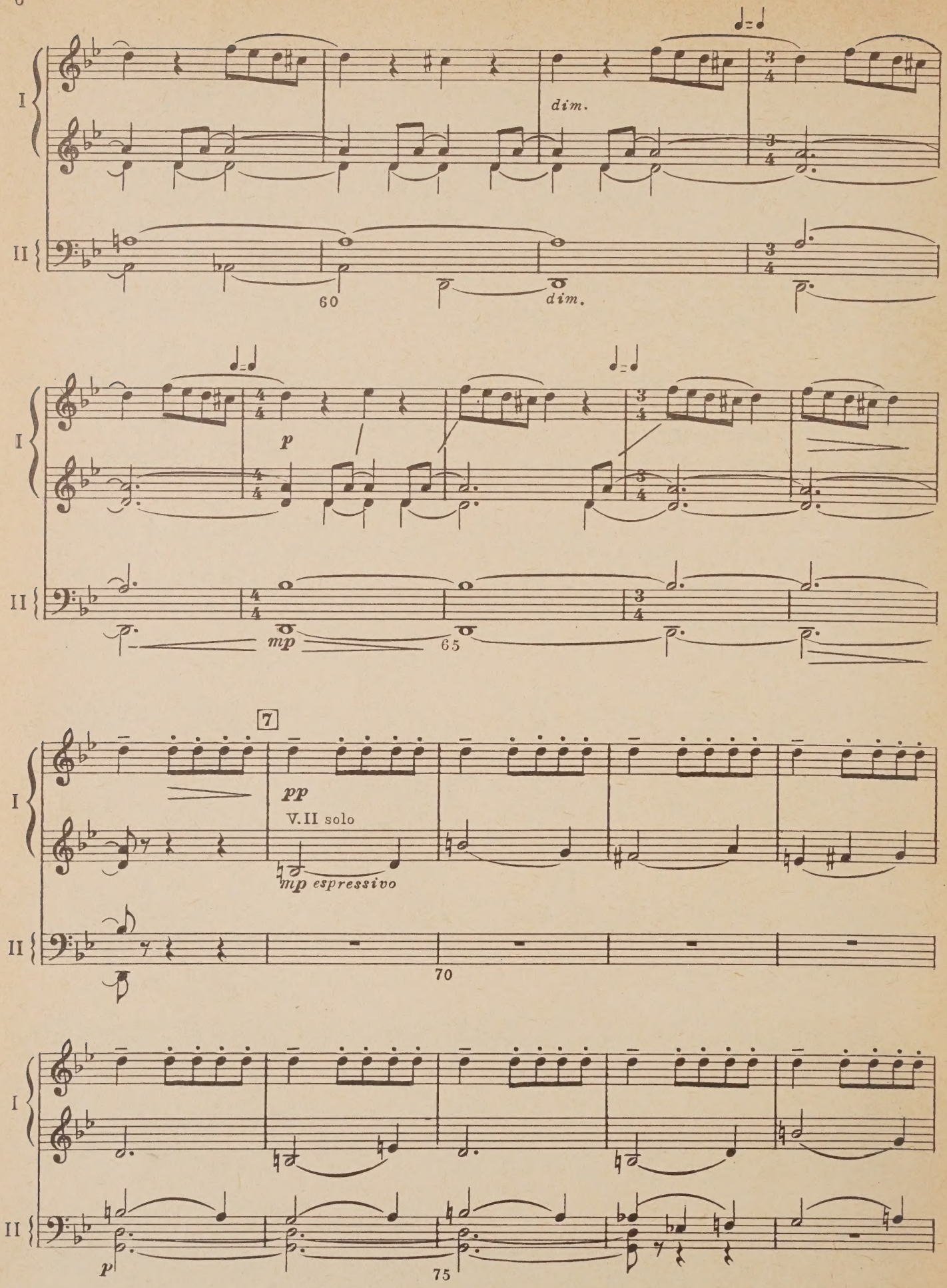
mf

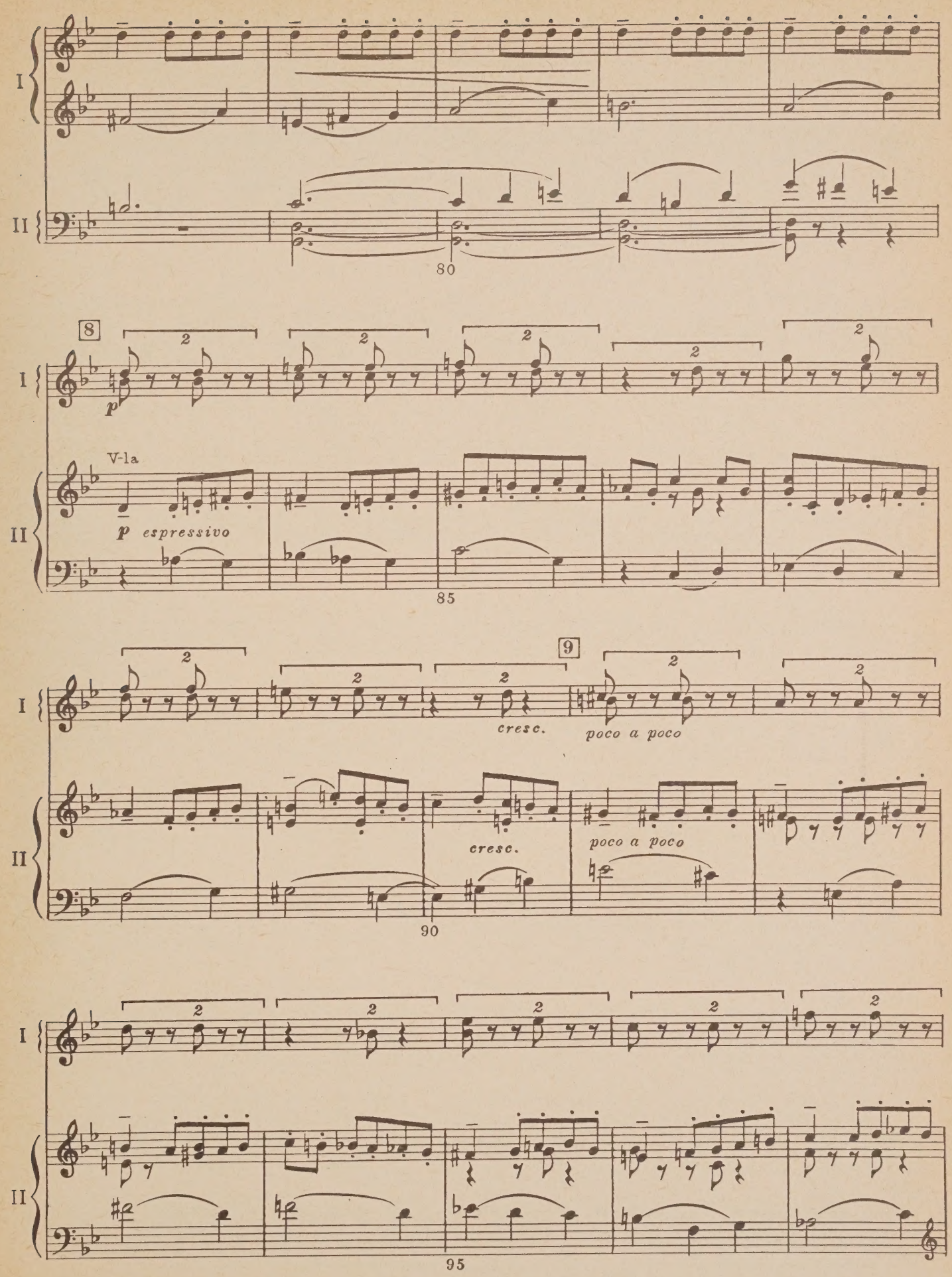
mf

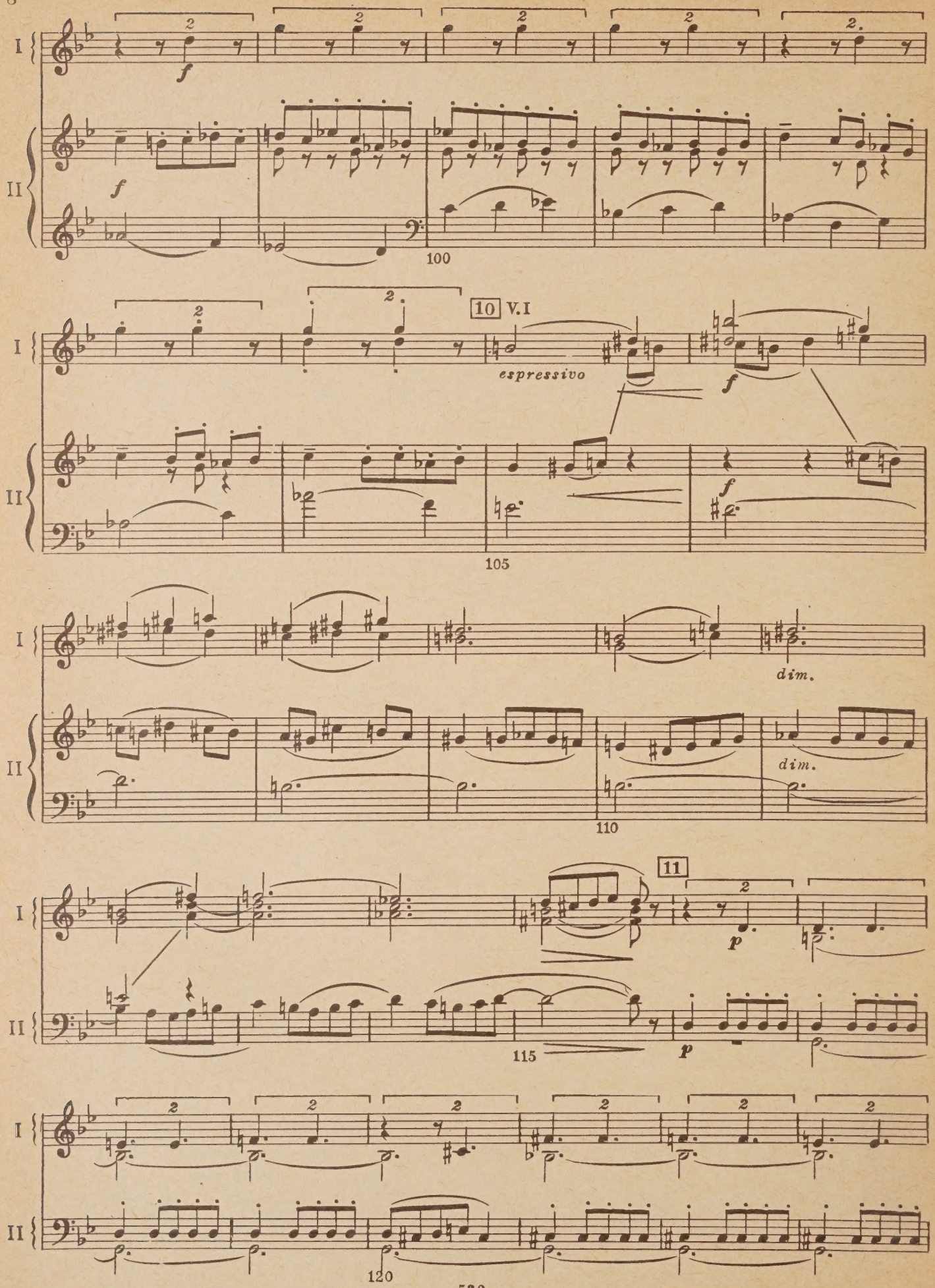
55

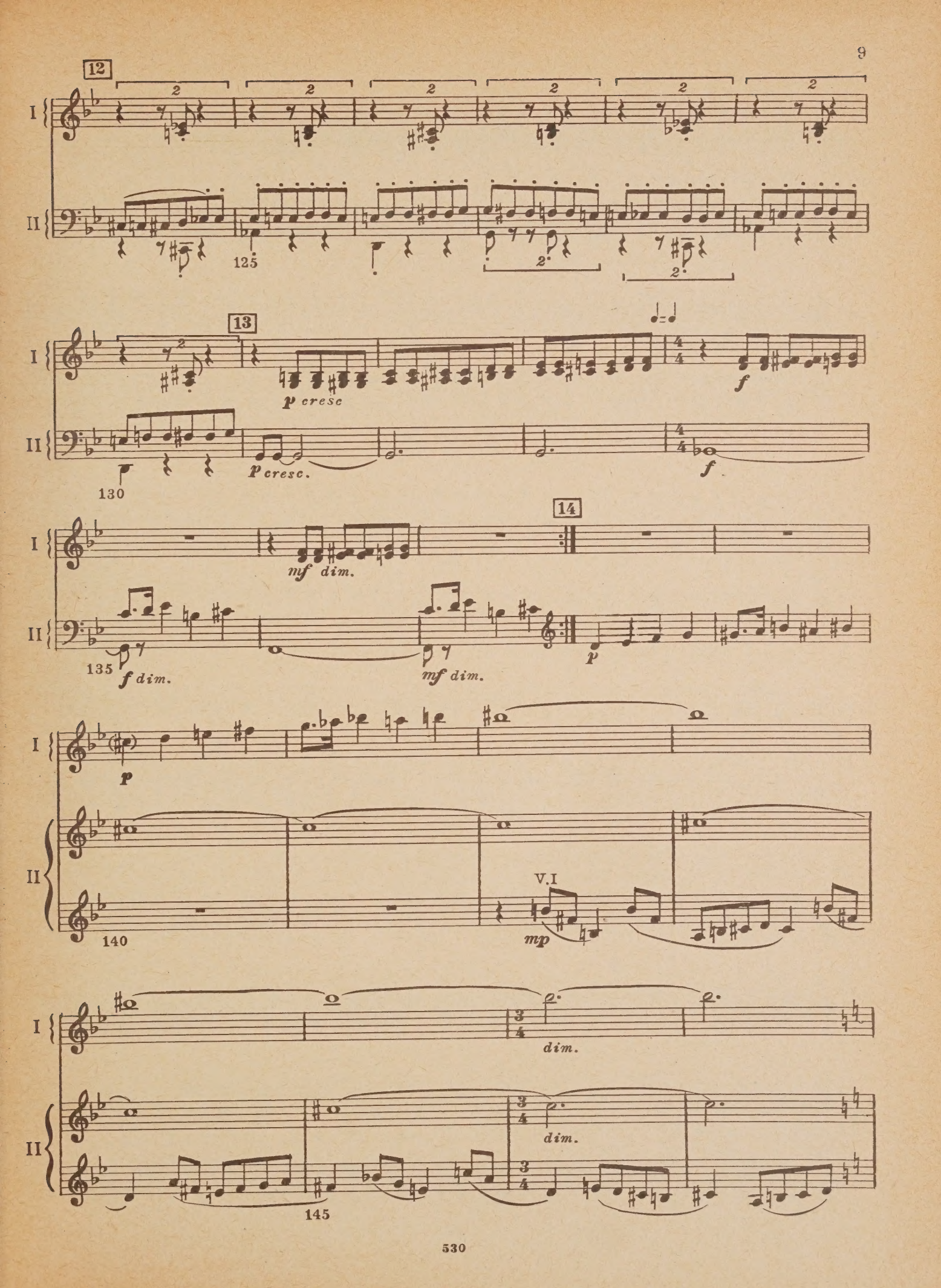
mf

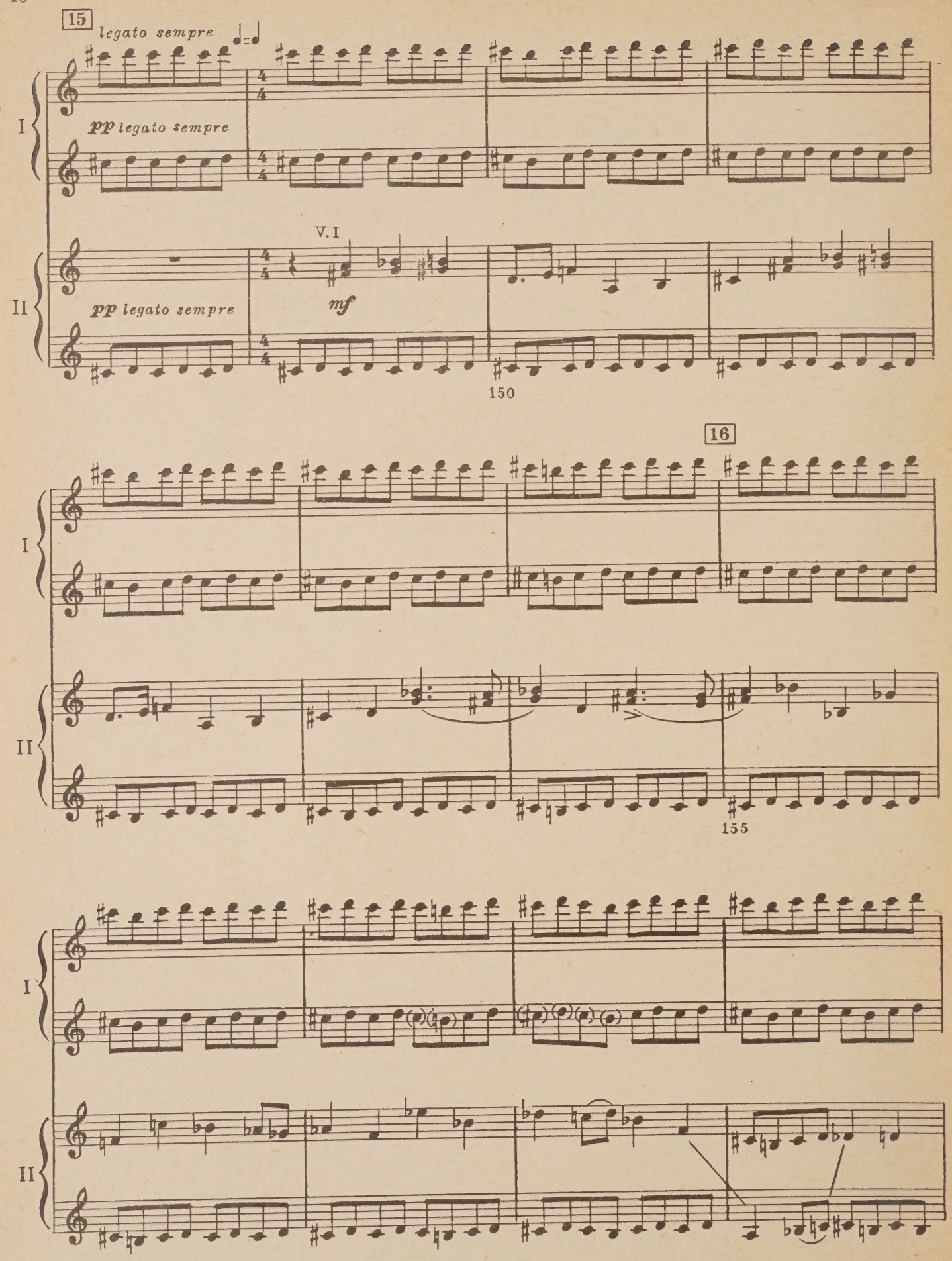
mf

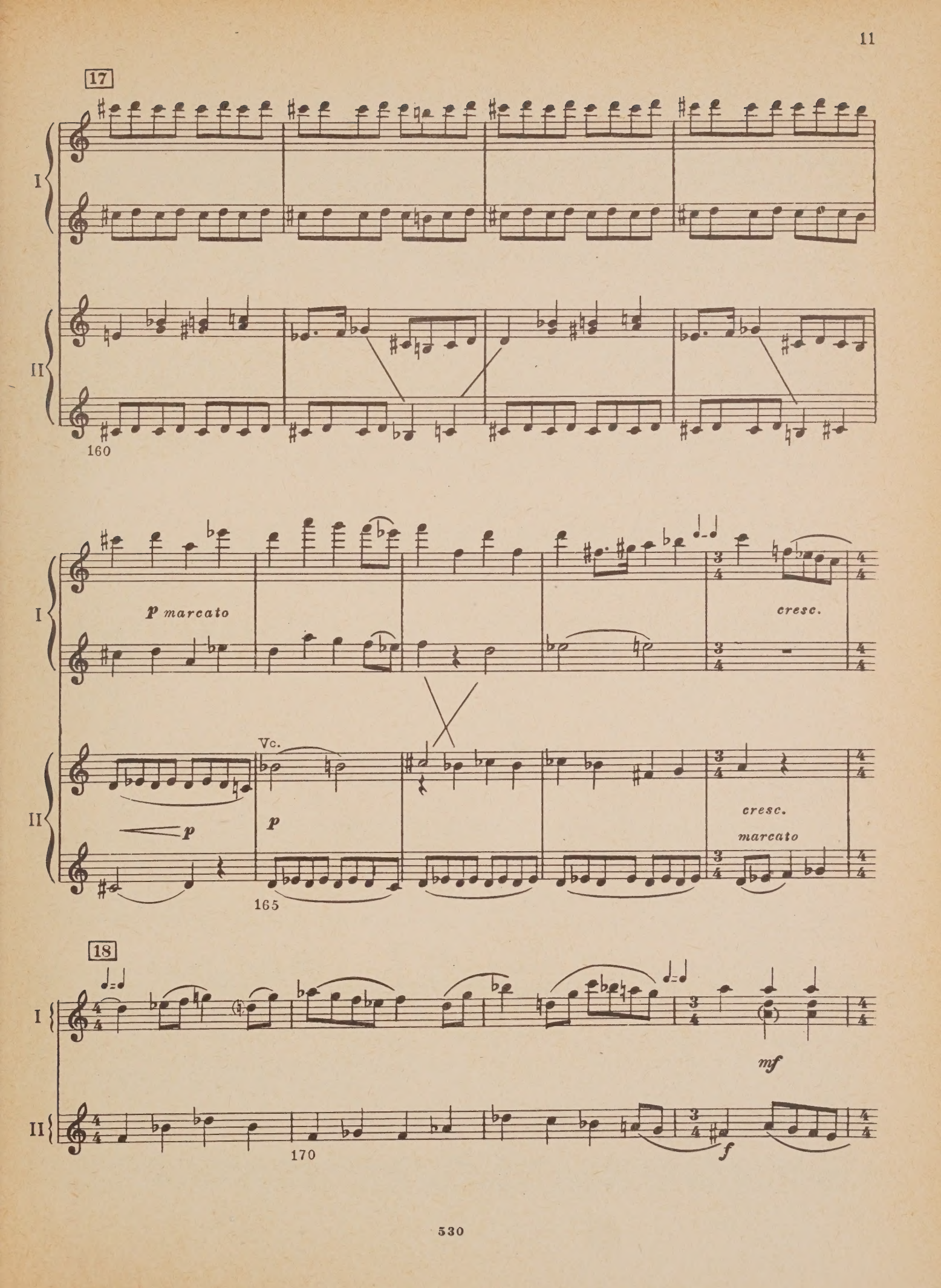

I
II
dim.
60
dim.
p
mp
65
7
pp
V. II solo
mp espressivo
70
p
75

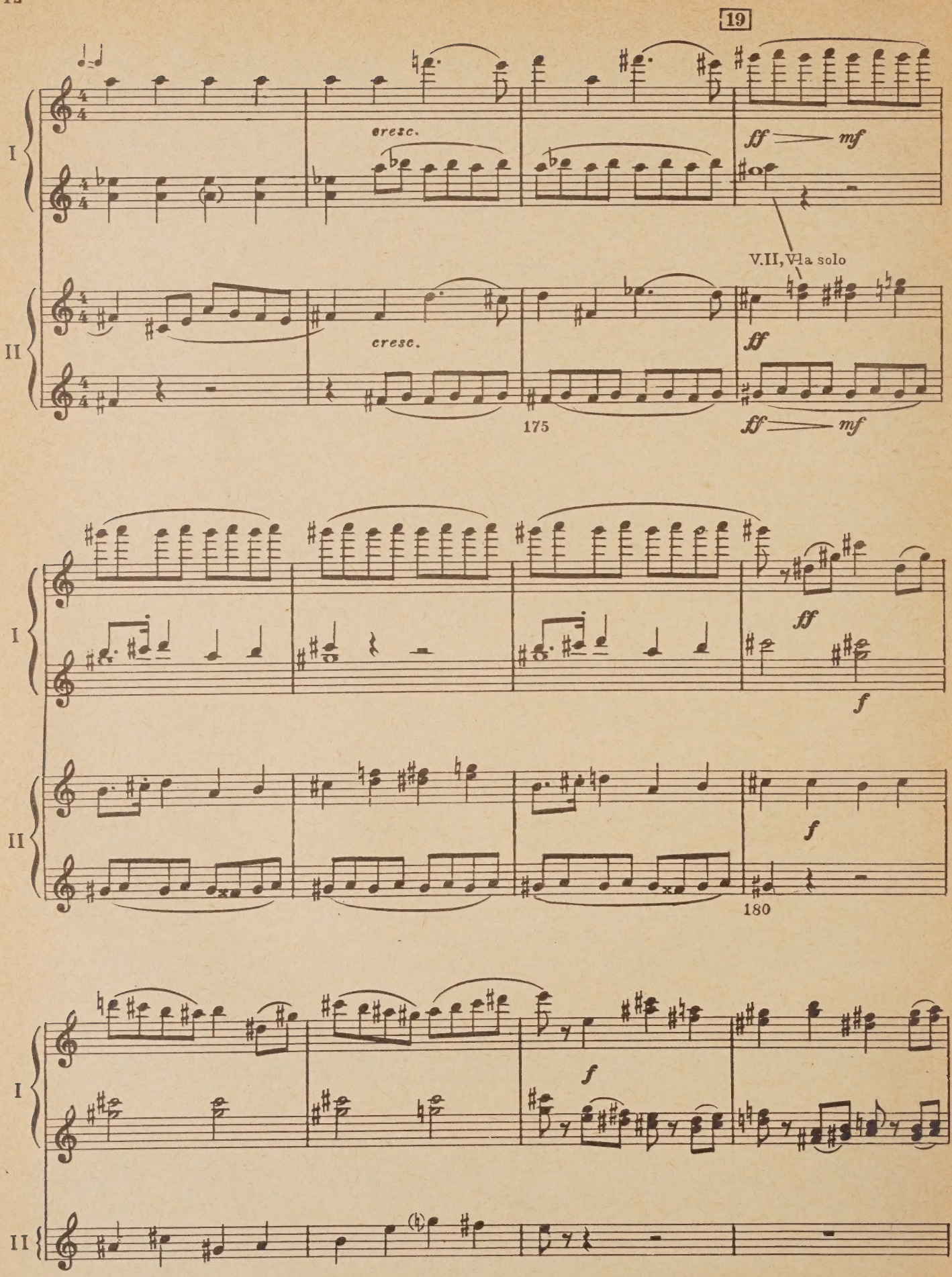

I
II
80
8
p
V-la
p espressivo
85
9
cresc.
poco a poco
cresc.
poco a poco
90
95

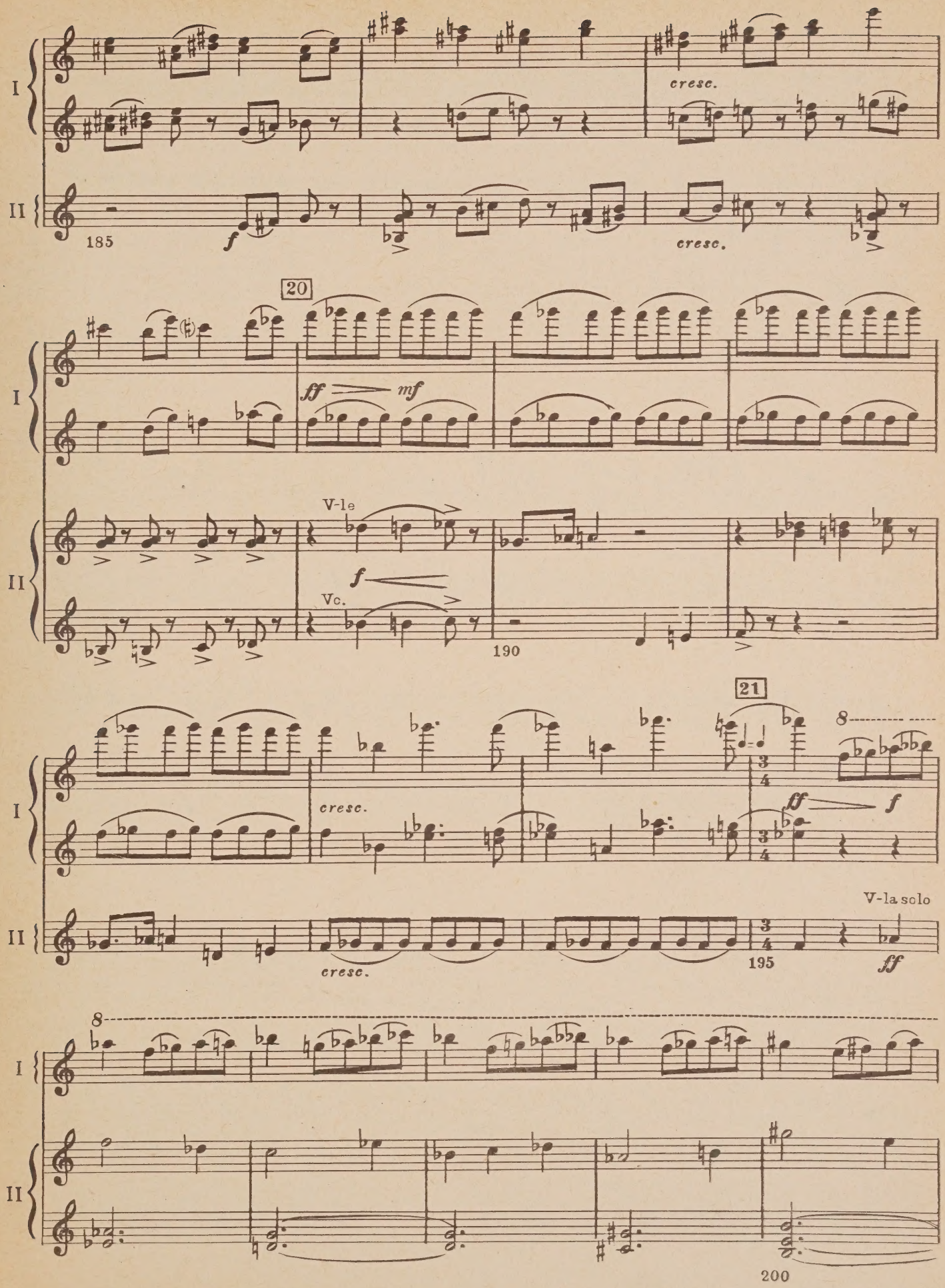

I
II
f
100
10
V.I
espressivo
105
dim.
110
11
p
115
120


12
I
II
125
13
p cresc
p cresc.
f
130
14
mf dim.
135
f dim.
mf dim.
p
p
140
V.I
mp
dim.
dim.
145


15
legato sempre
I
pp legato sempre
II
pp legato sempre
V. I
mf
150
16
155


17
I
II
160
p marcato
cresc.
Vc.
p
p
cresc.
marcato
165
18
I
II
mf
170
f


19
I
II
cresc.
ff
mf
V.II, Vla solo
175
180
f


I
II
cresc.
185
f
cresc.
20
ff
mf
V-le
f
Vc.
190
21
8
cresc.
ff
f
V-la solo
cresc.
195
ff
8
200

8

I

II

cresc.

cresc.

205

22

I

ff

II

ff

Vc.

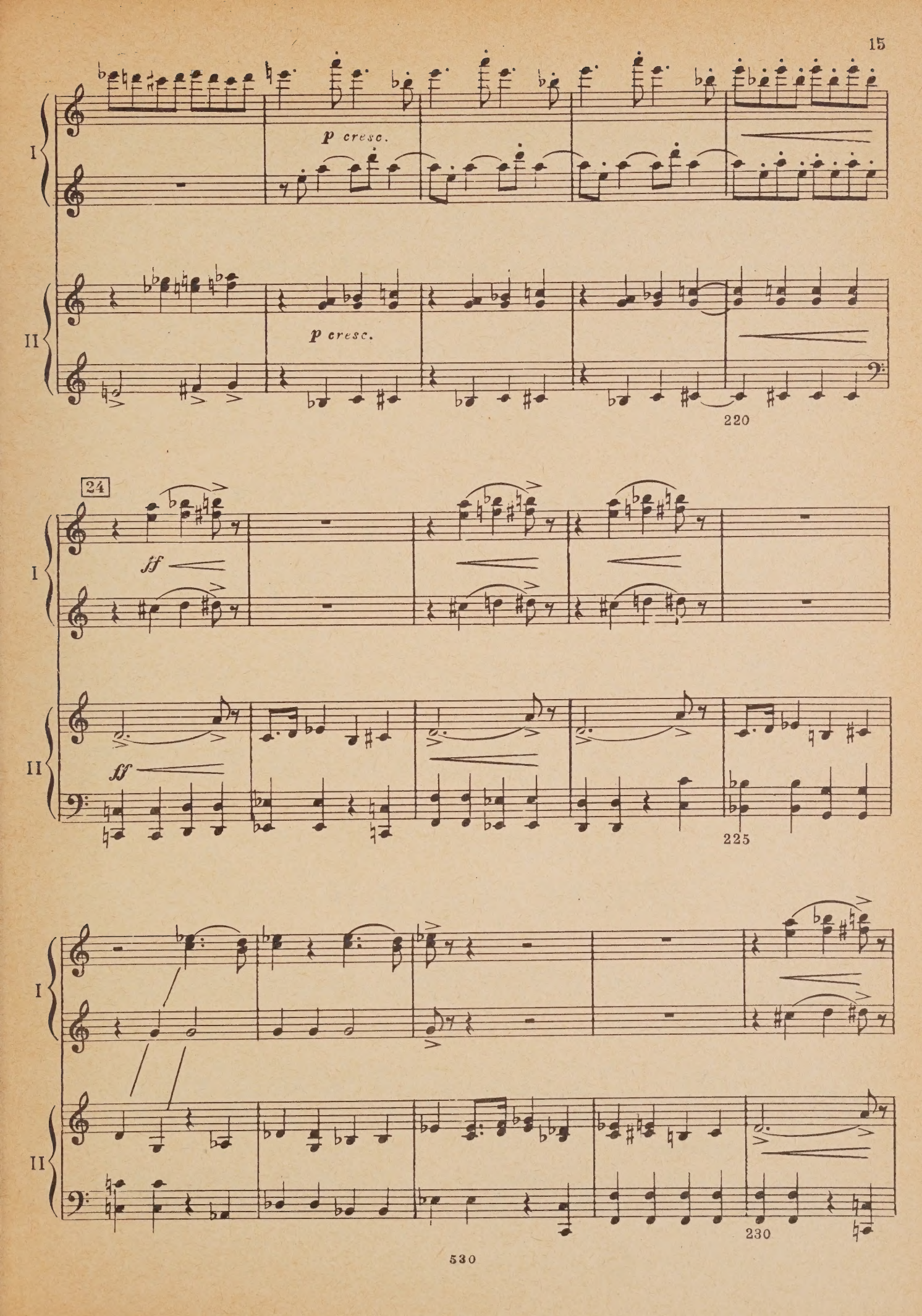
210

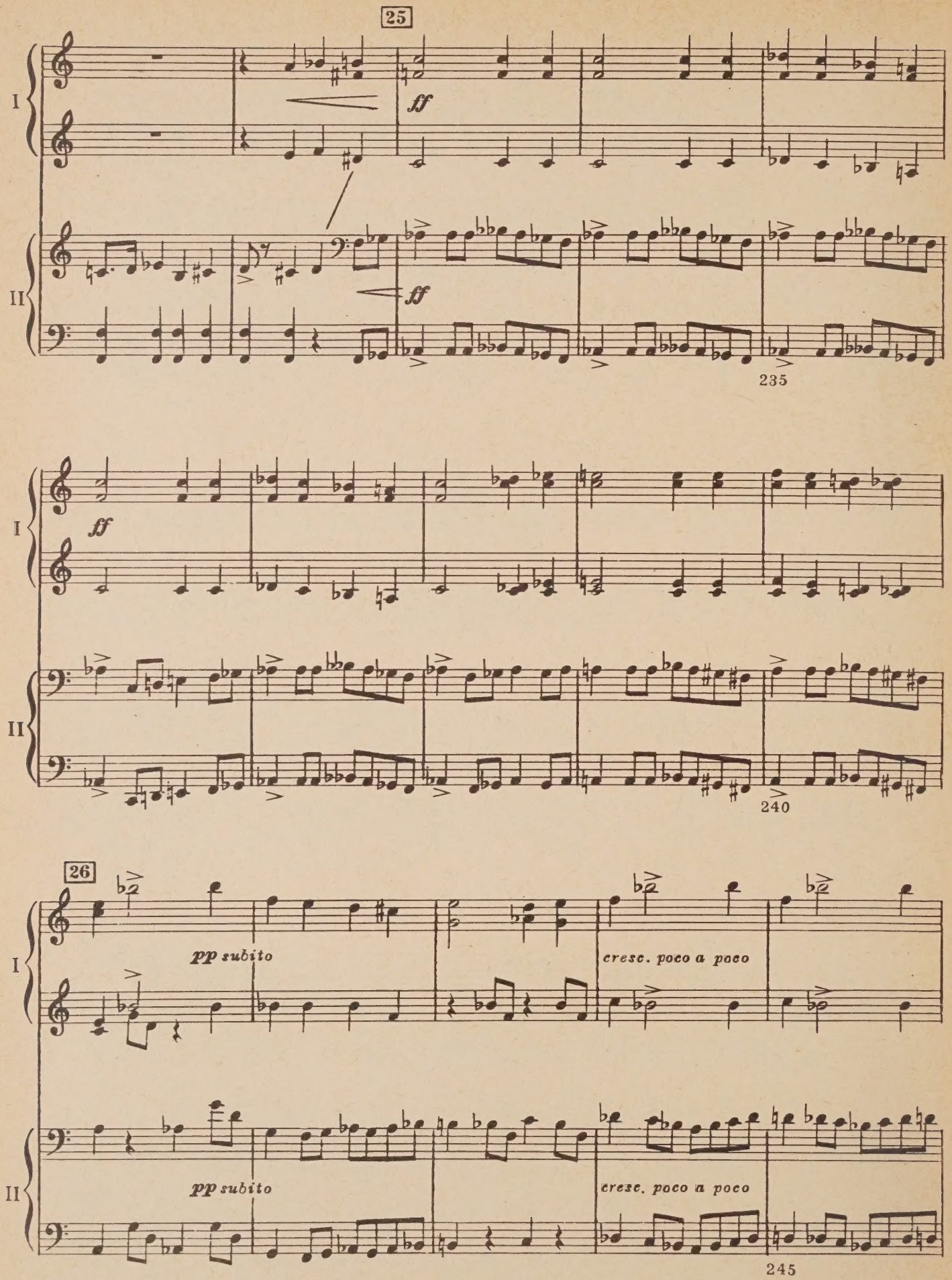
23

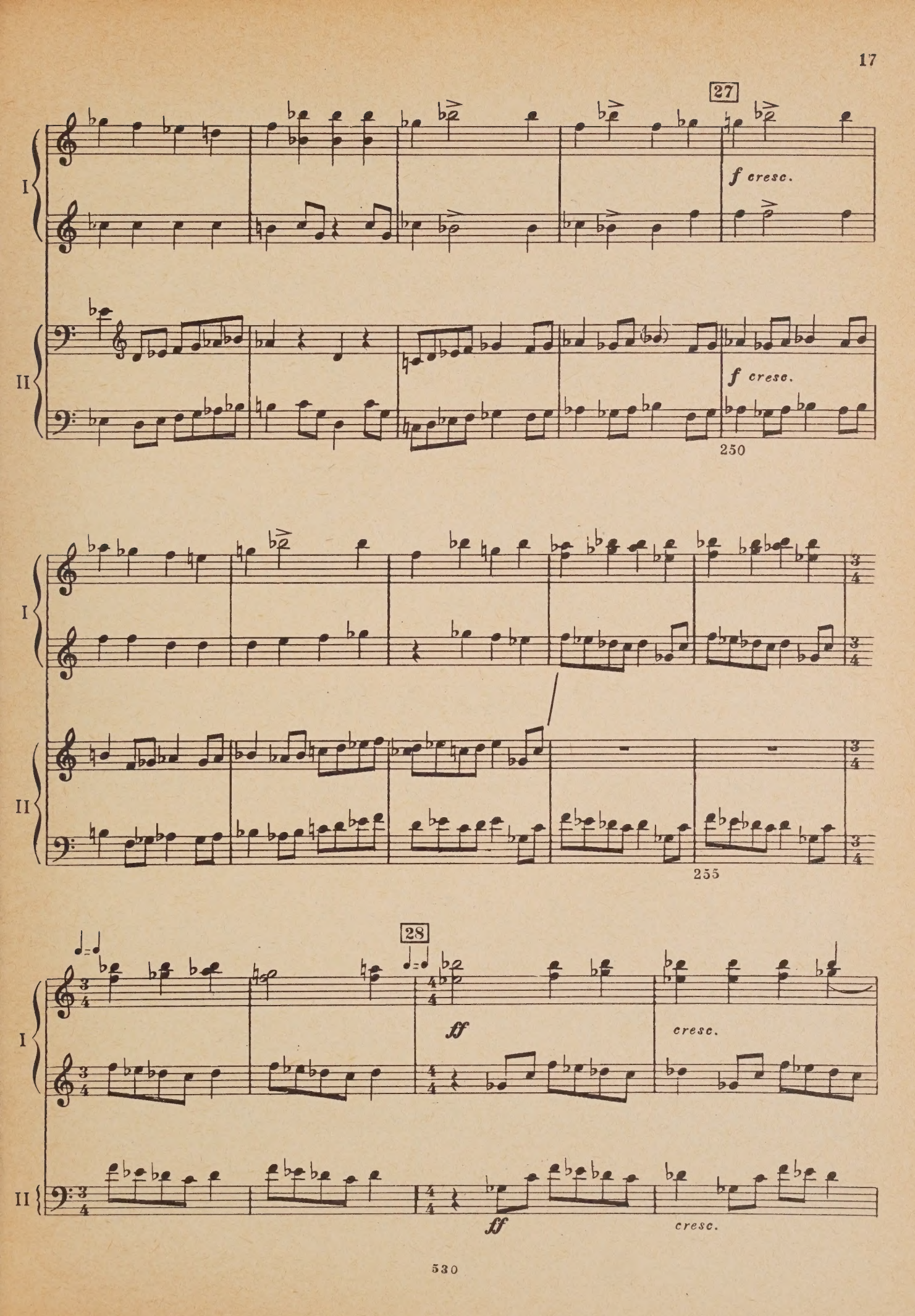
I

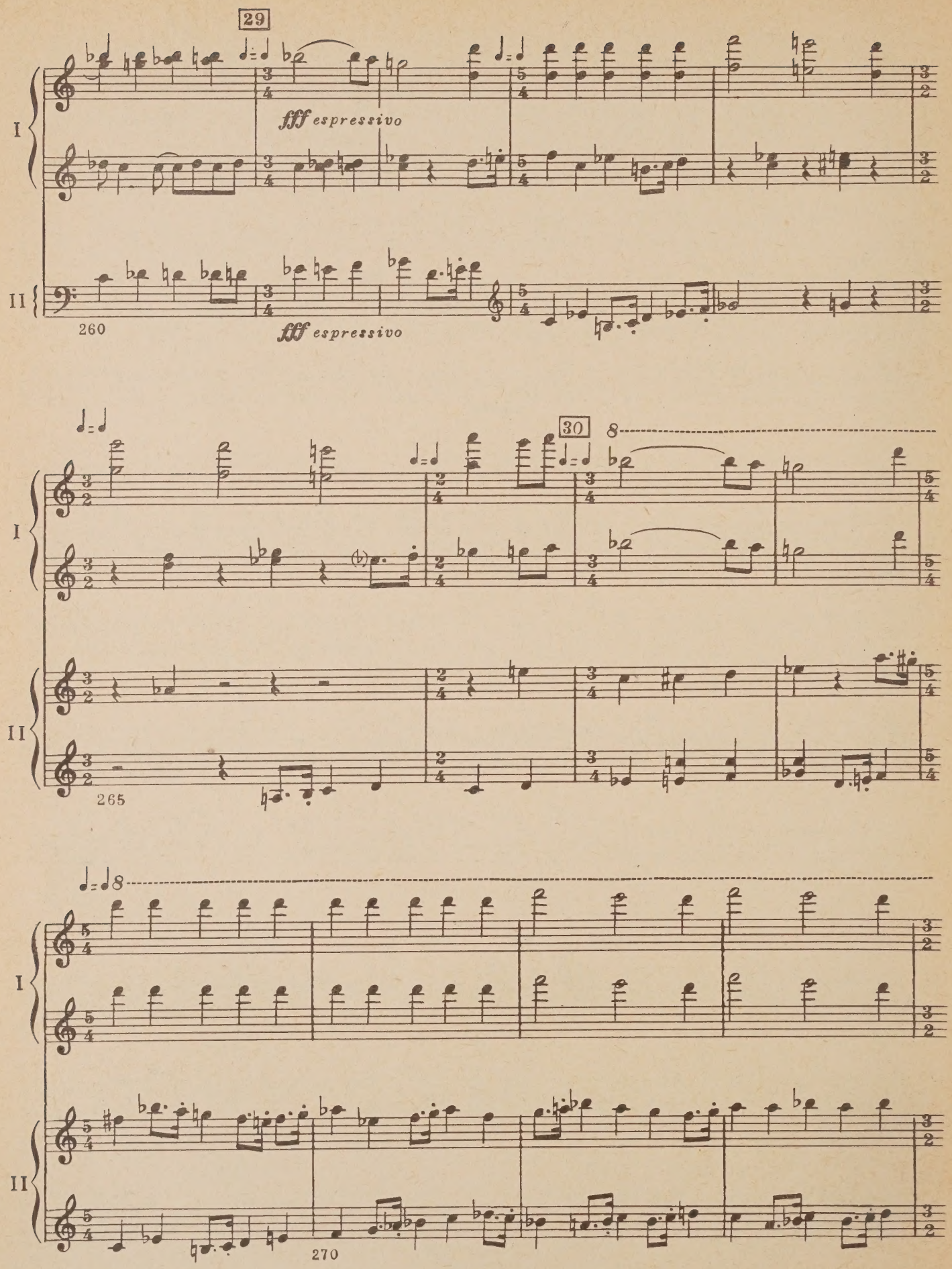
II

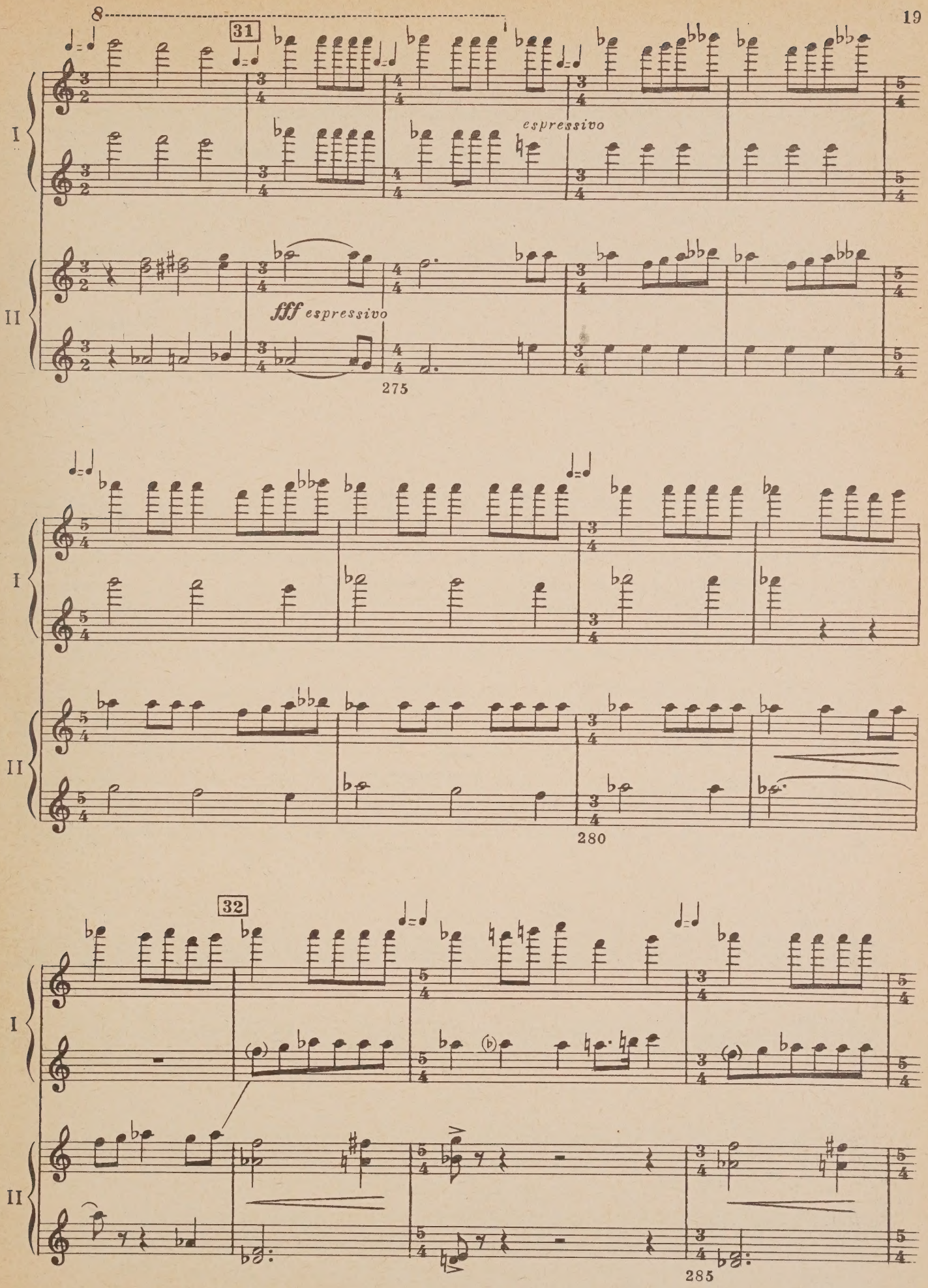
215

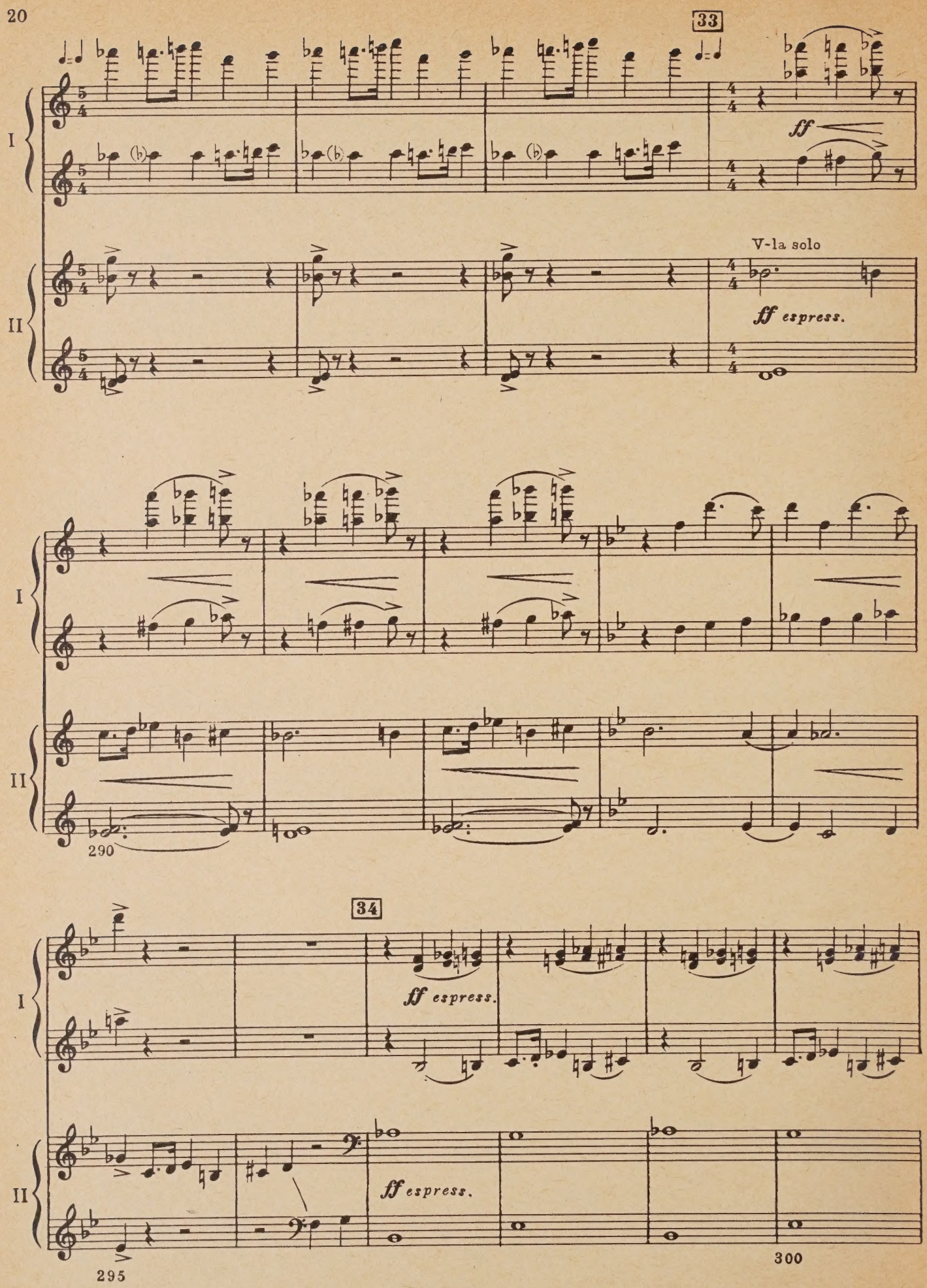

I
p cresc.
II
p cresc.
220
24
I
ff
II
ff
225
I
II
230

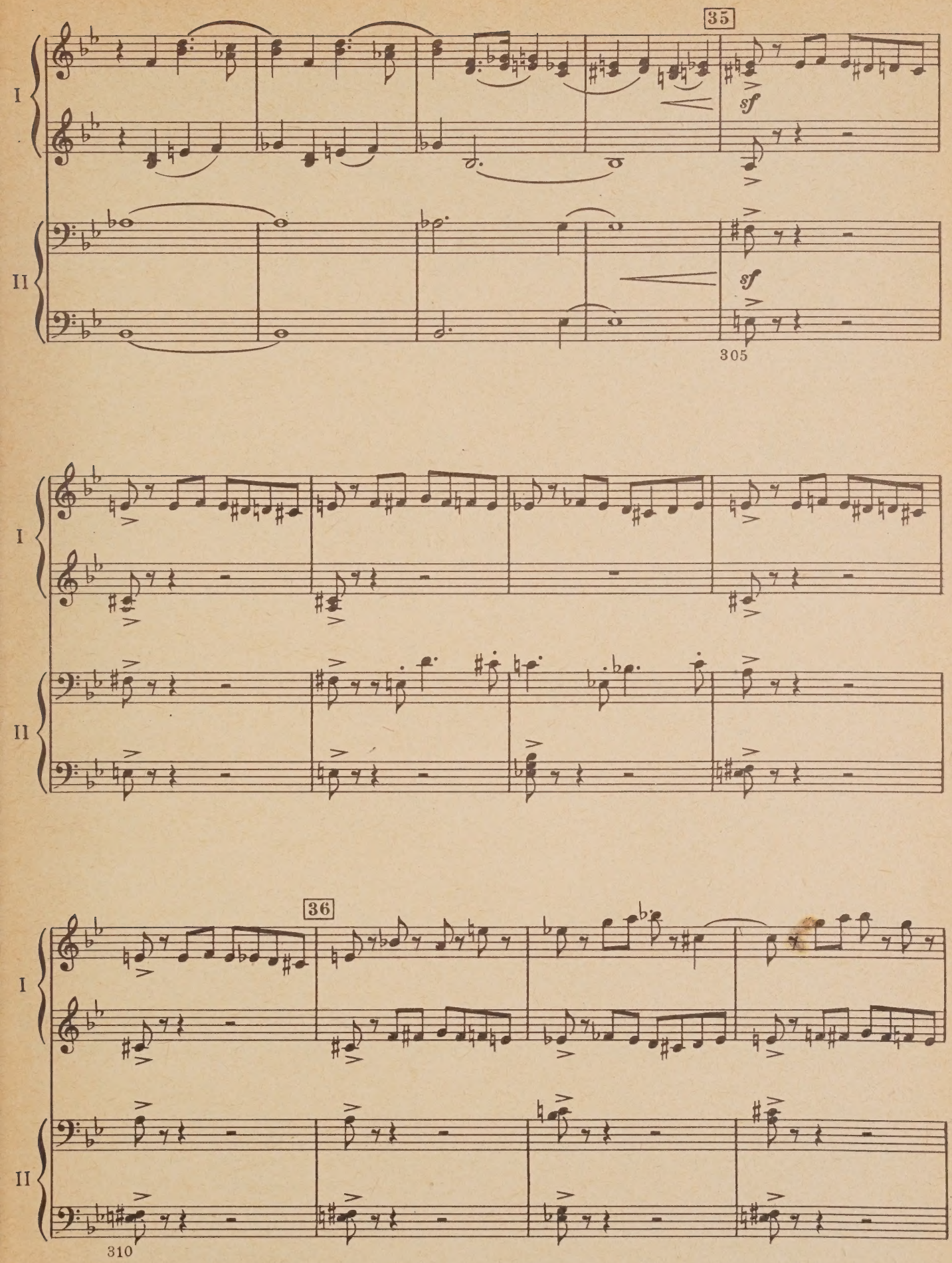

25
I
II
ff
ff
235
I
ff
II
240
26
I
pp subito
cresc. poco a poco
II
pp subito
cresc. poco a poco
245


27
I
II
f cresc.
f cresc.
250
255
28
ff
cresc.
ff
cresc.


29
fff espressivo
I
II
260
fff espressivo
30
8
265
270


8
31
espressivo
I
II
fff espressivo
275
280
32
285


33
I
II
ff
V-la solo
ff espress.
290
34
ff espress.
ff espress.
295
300


35
I
II
sf
sf
305
I
II
36
I
II
310

I

II

315

8

37

I

II

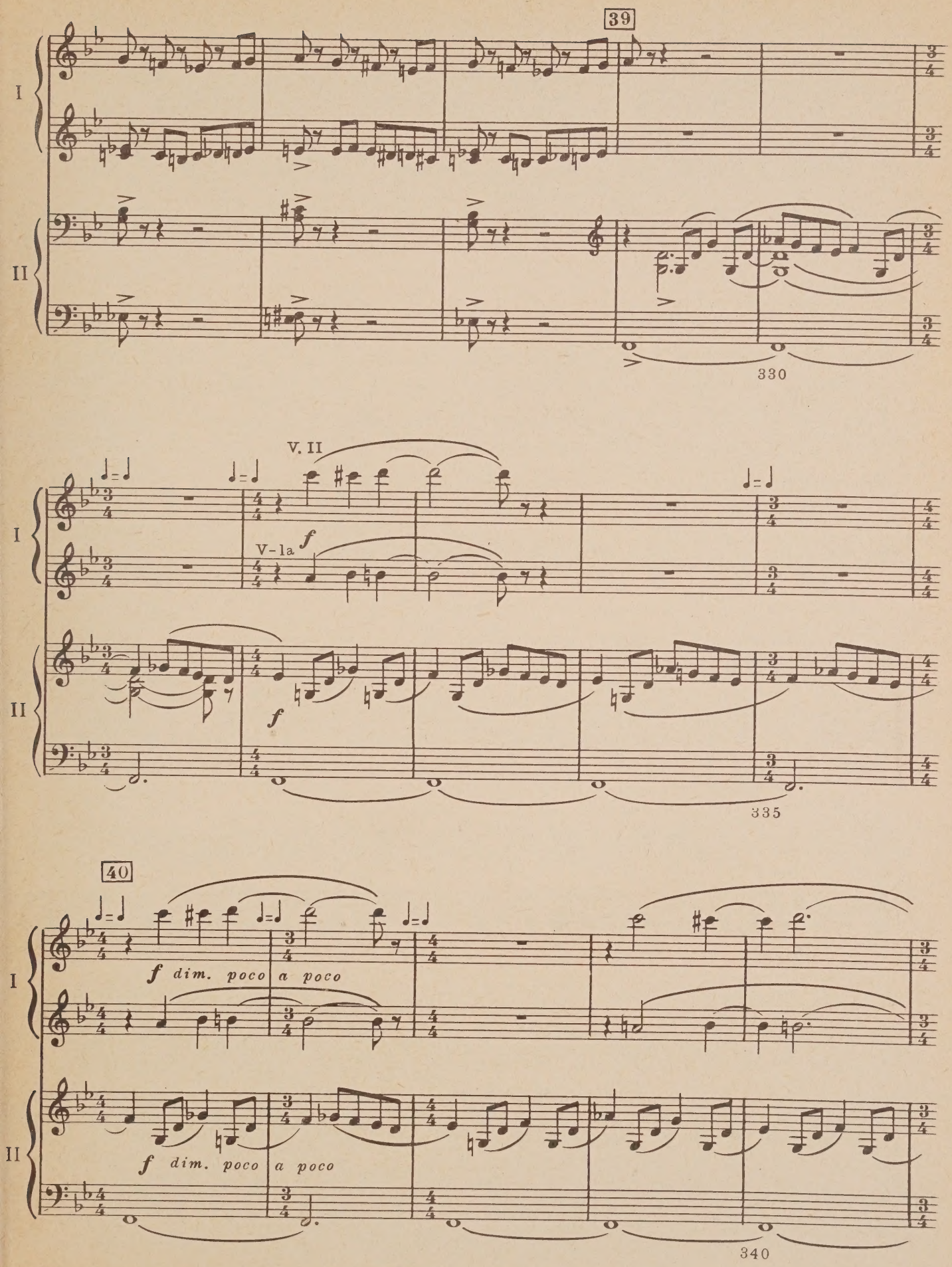
320

38

I

II

325


39
I
II
330
V. II
V-la
f
335
40
f dim. poco a poco
340

41

I

II

p

dim.

dim.

345

42

V. I

I

II

pp

pp

p

350

I

355

43

I

360

44

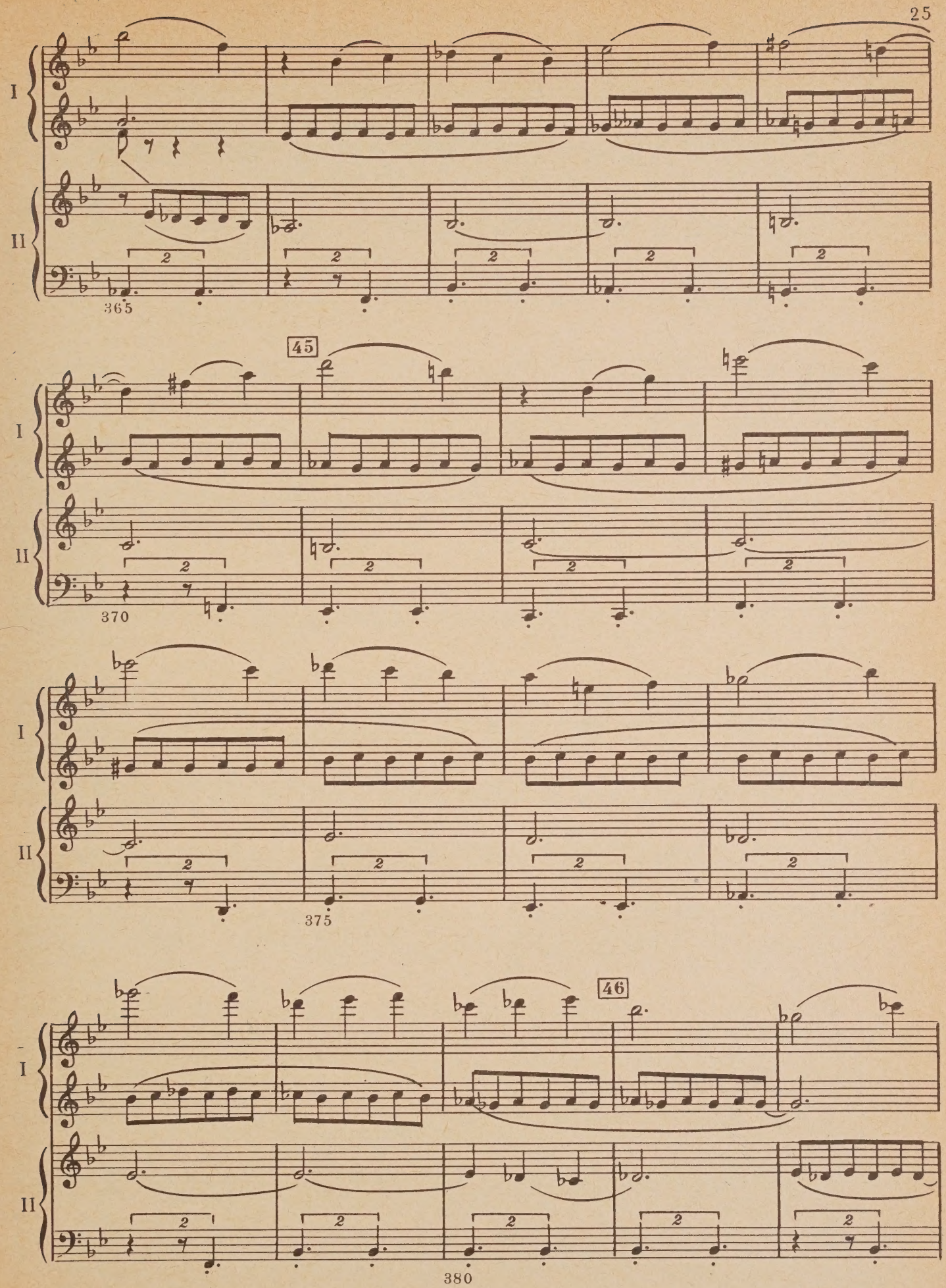
I

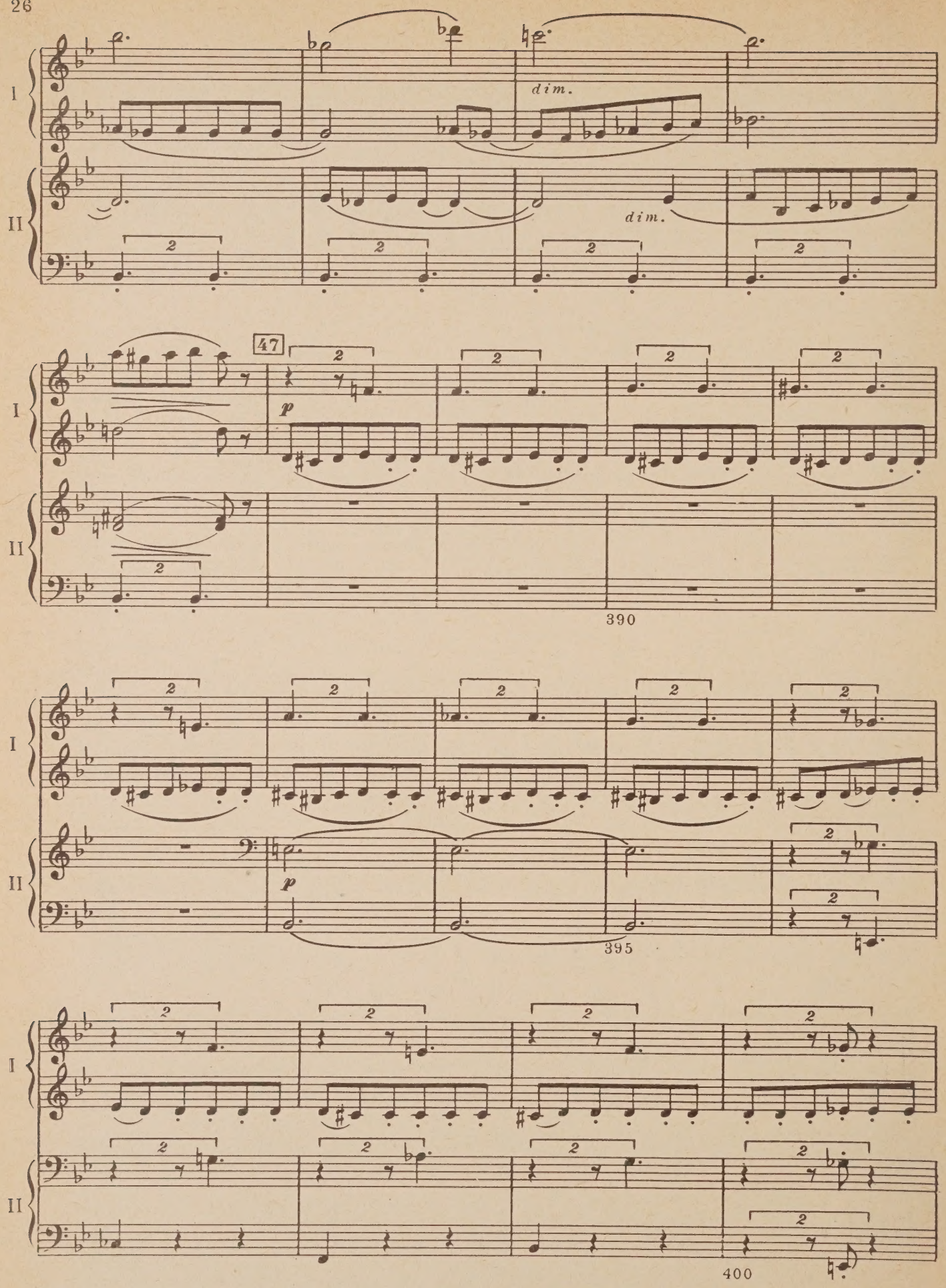
II

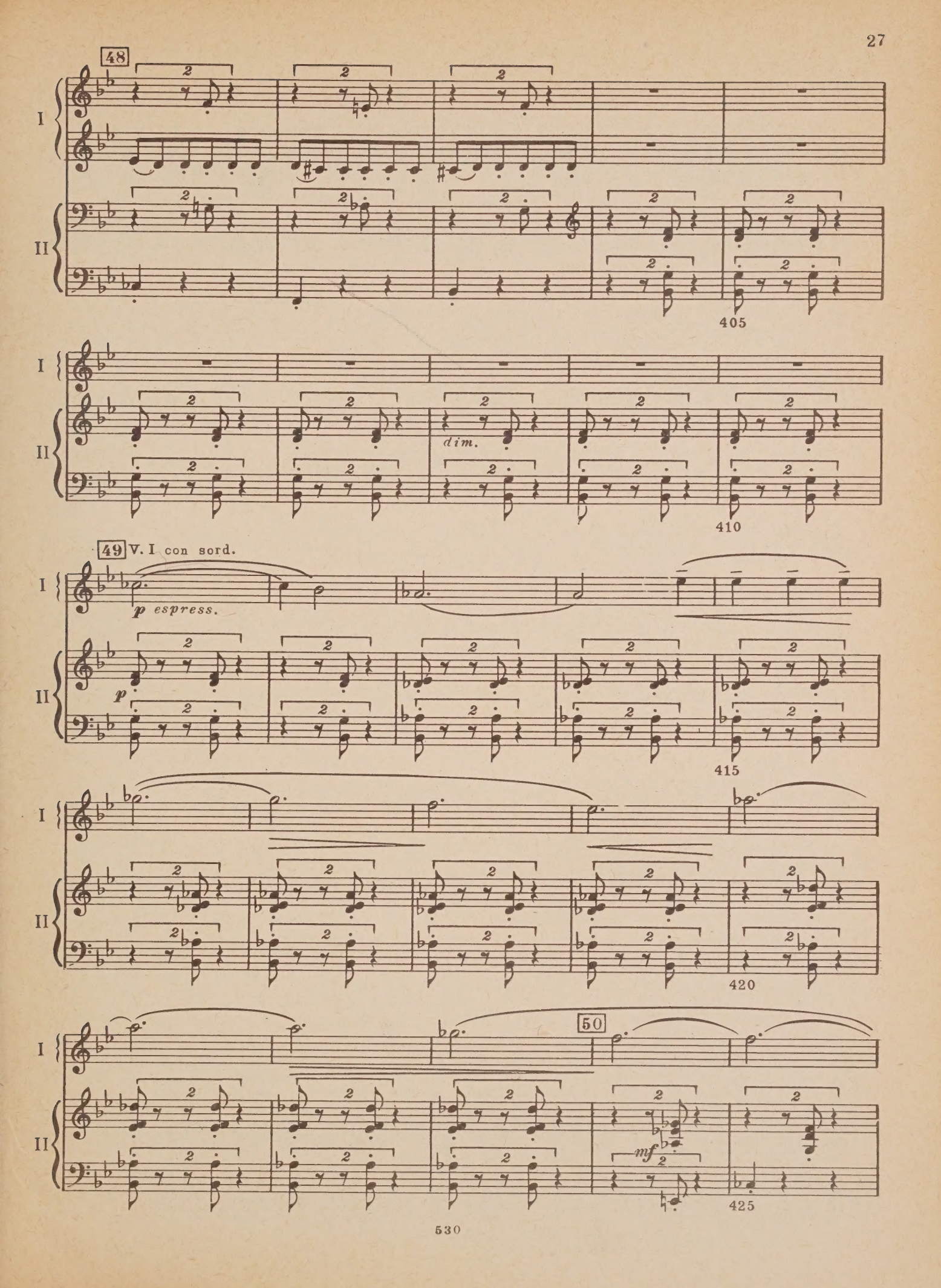
p

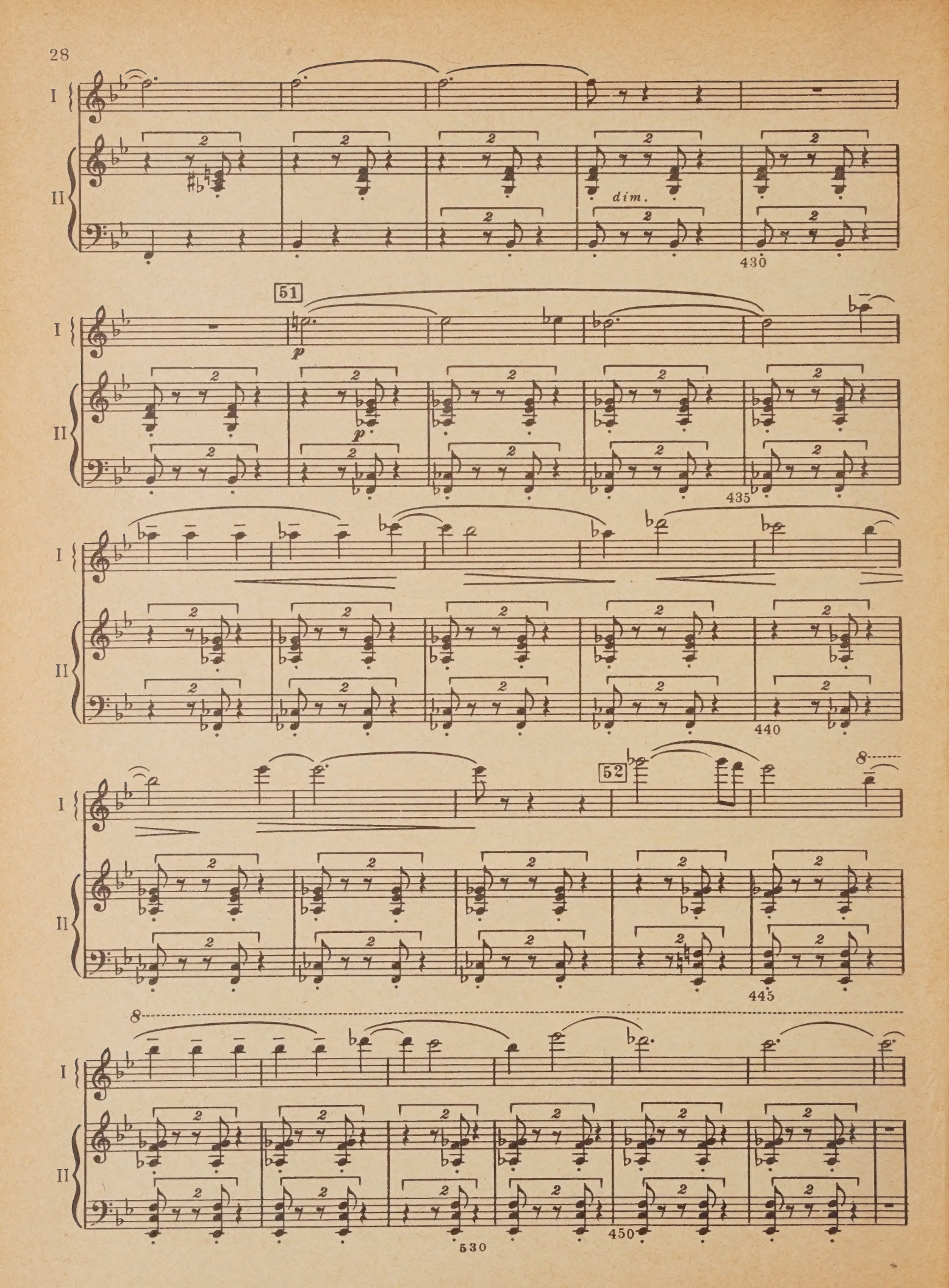
2

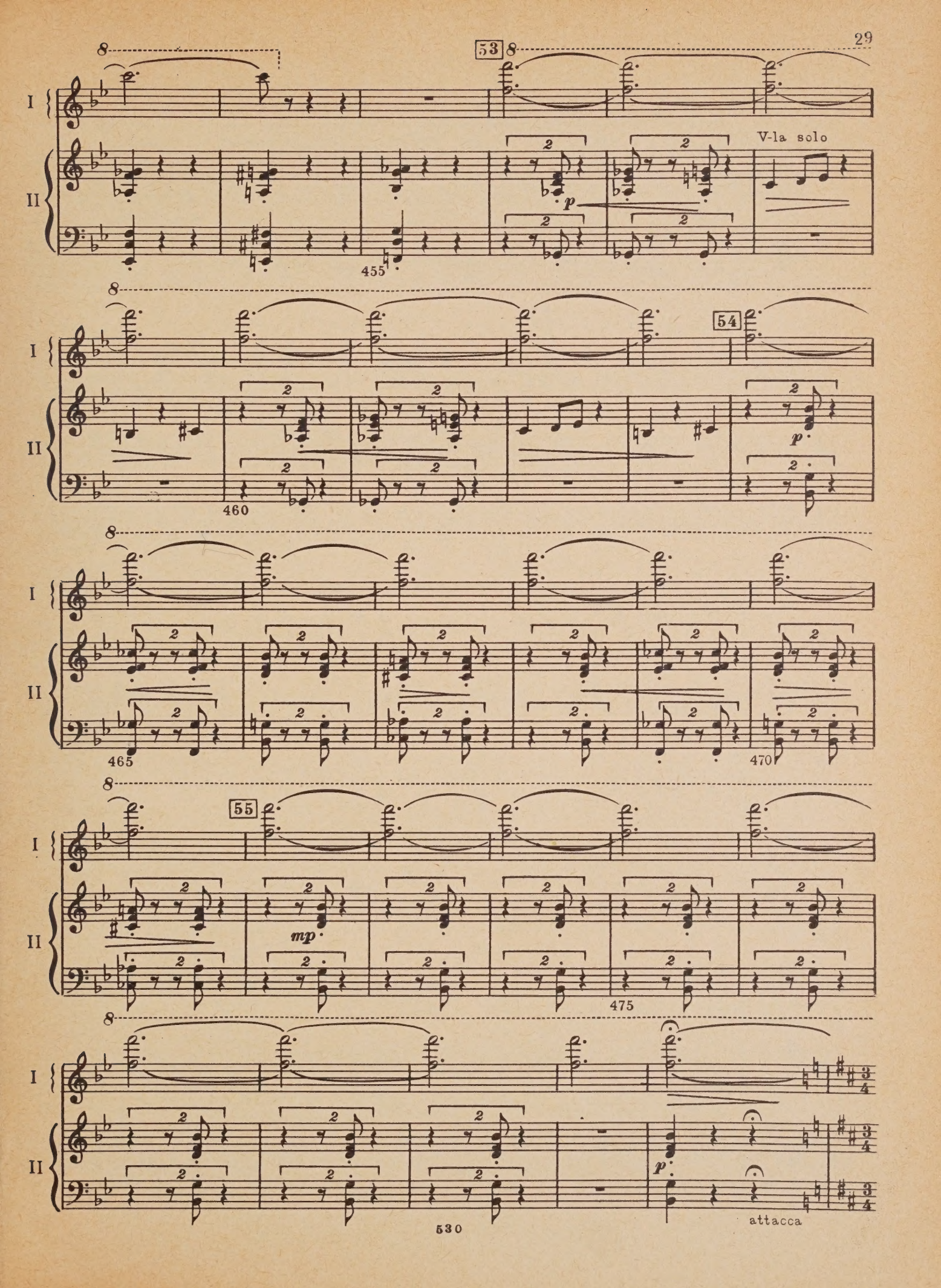
2


I
II
365
45
370
375
46
380

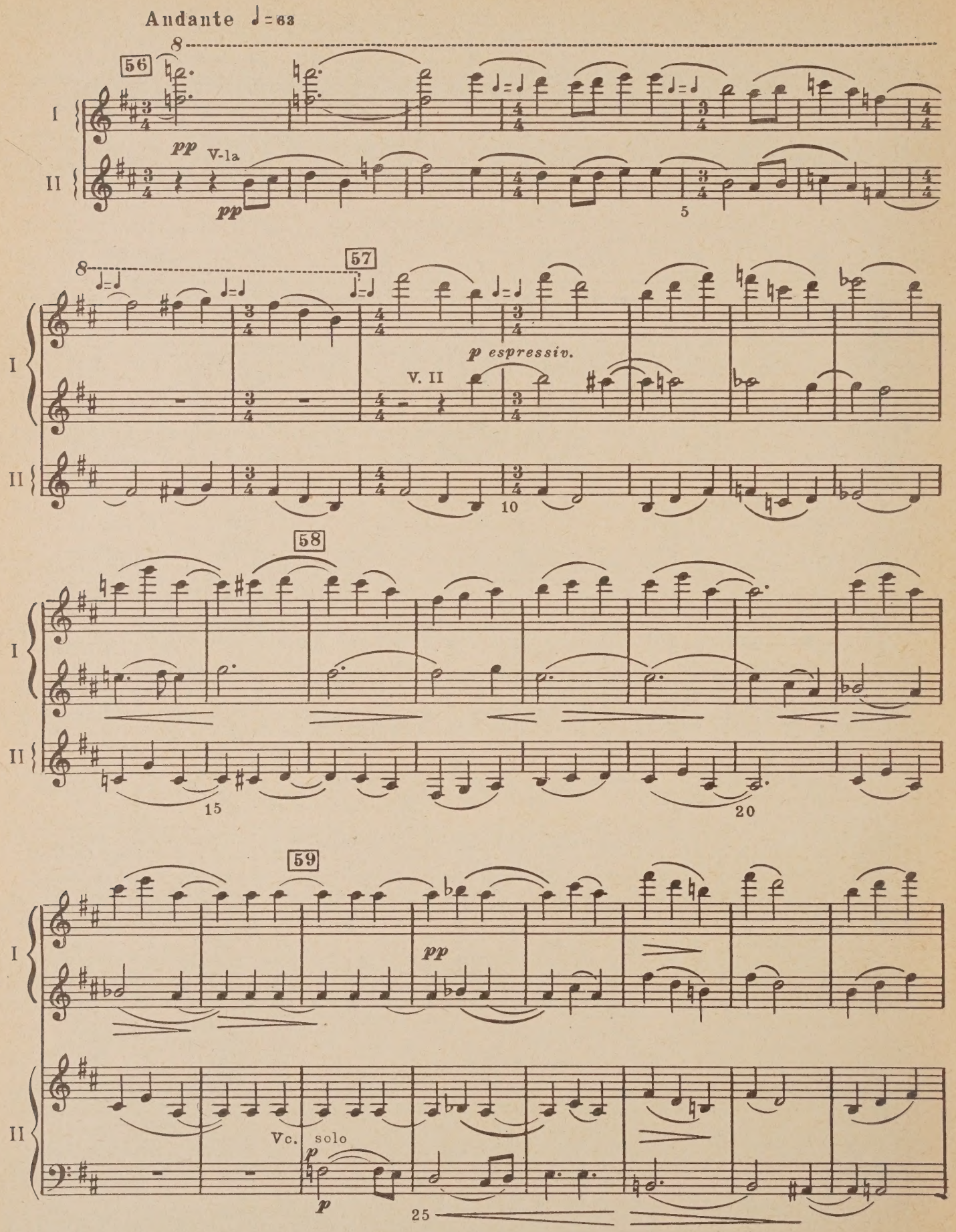

I
II
dim.
dim.
47
p
390
p
395
400

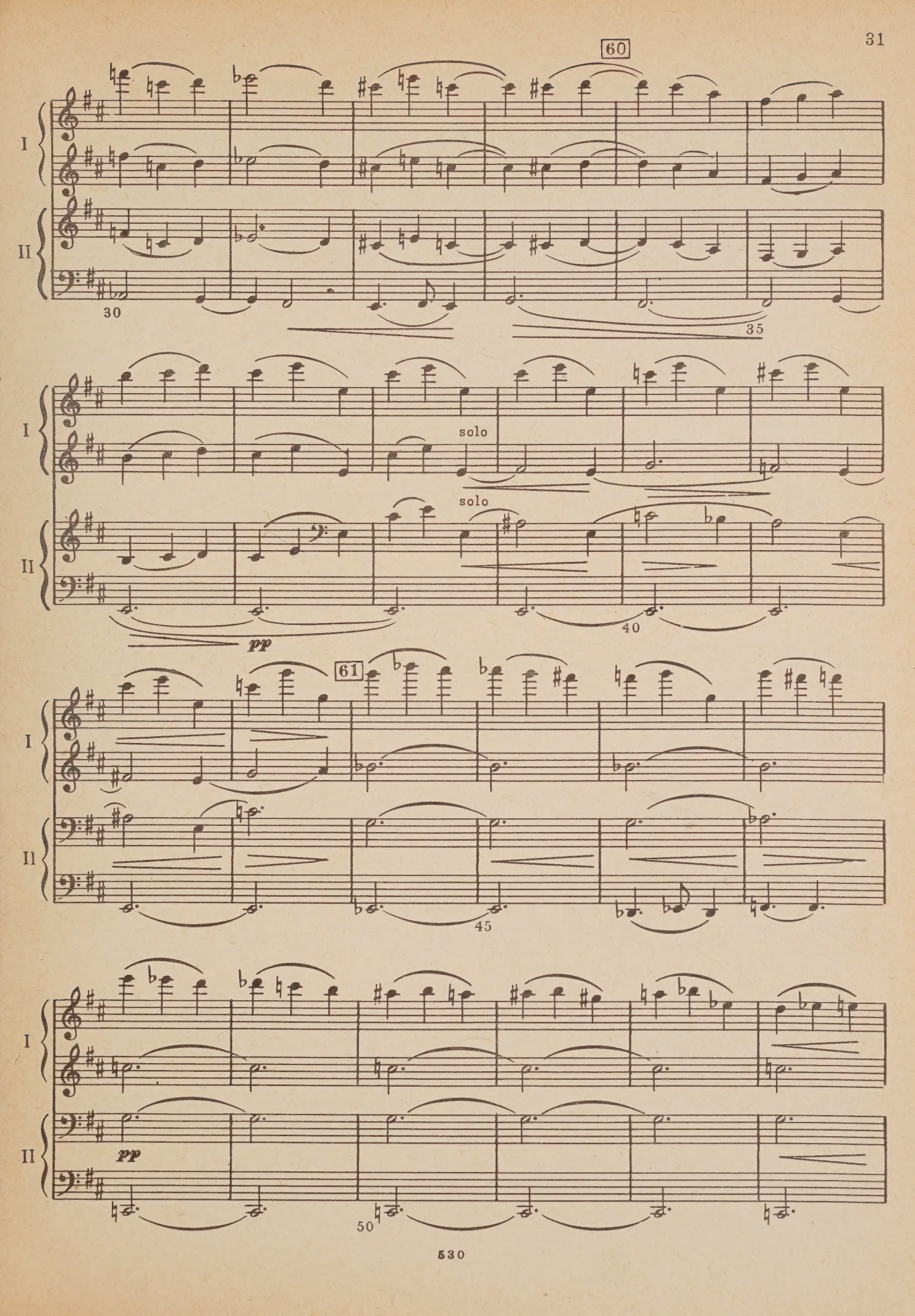

48
I
II
405
dim.
410
49
V. I con sord.
p espress.
p
415
420
50
mf
425

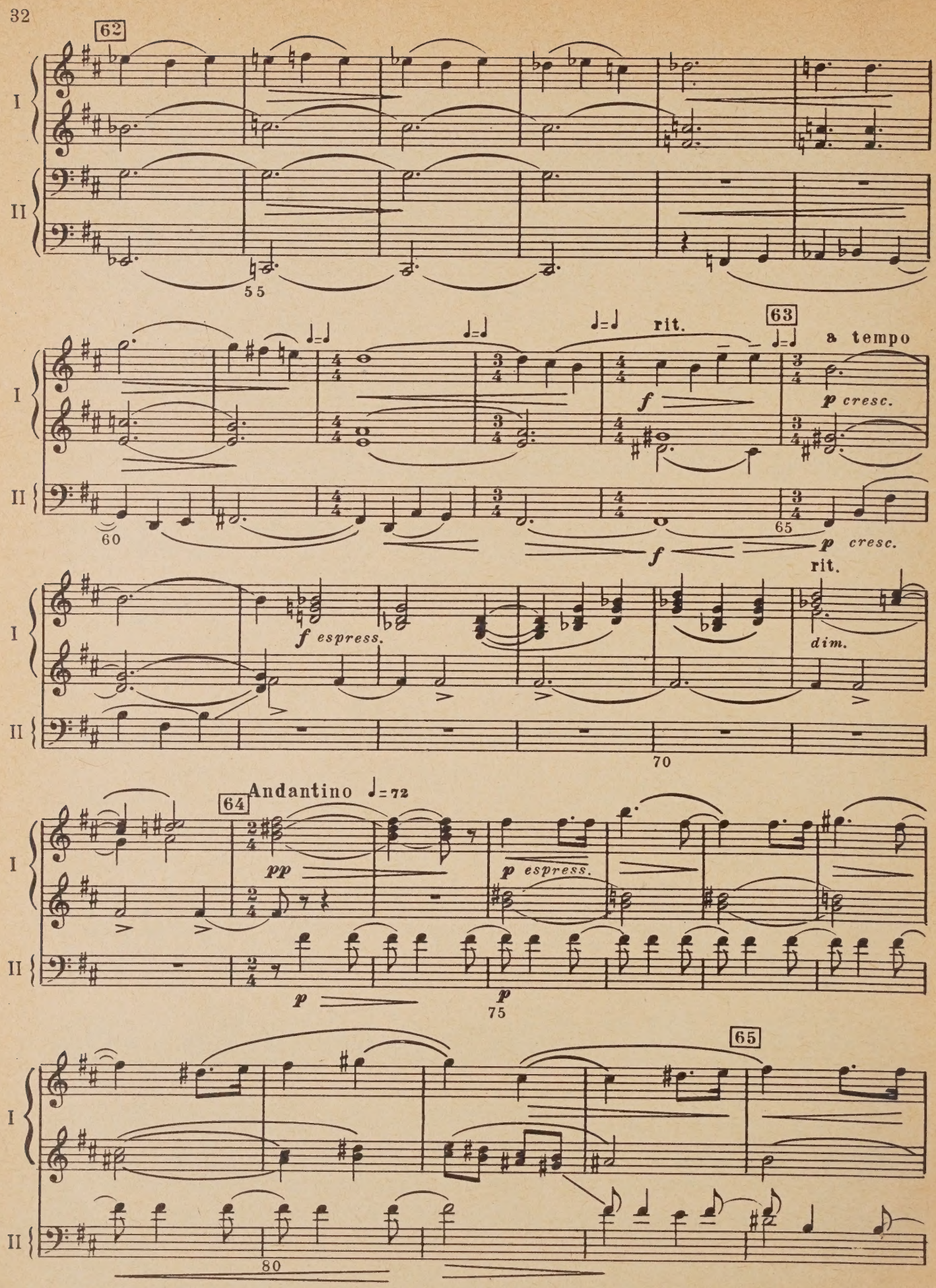

I
II
dim.
430
51
p
p
435
440
52
445
450
530

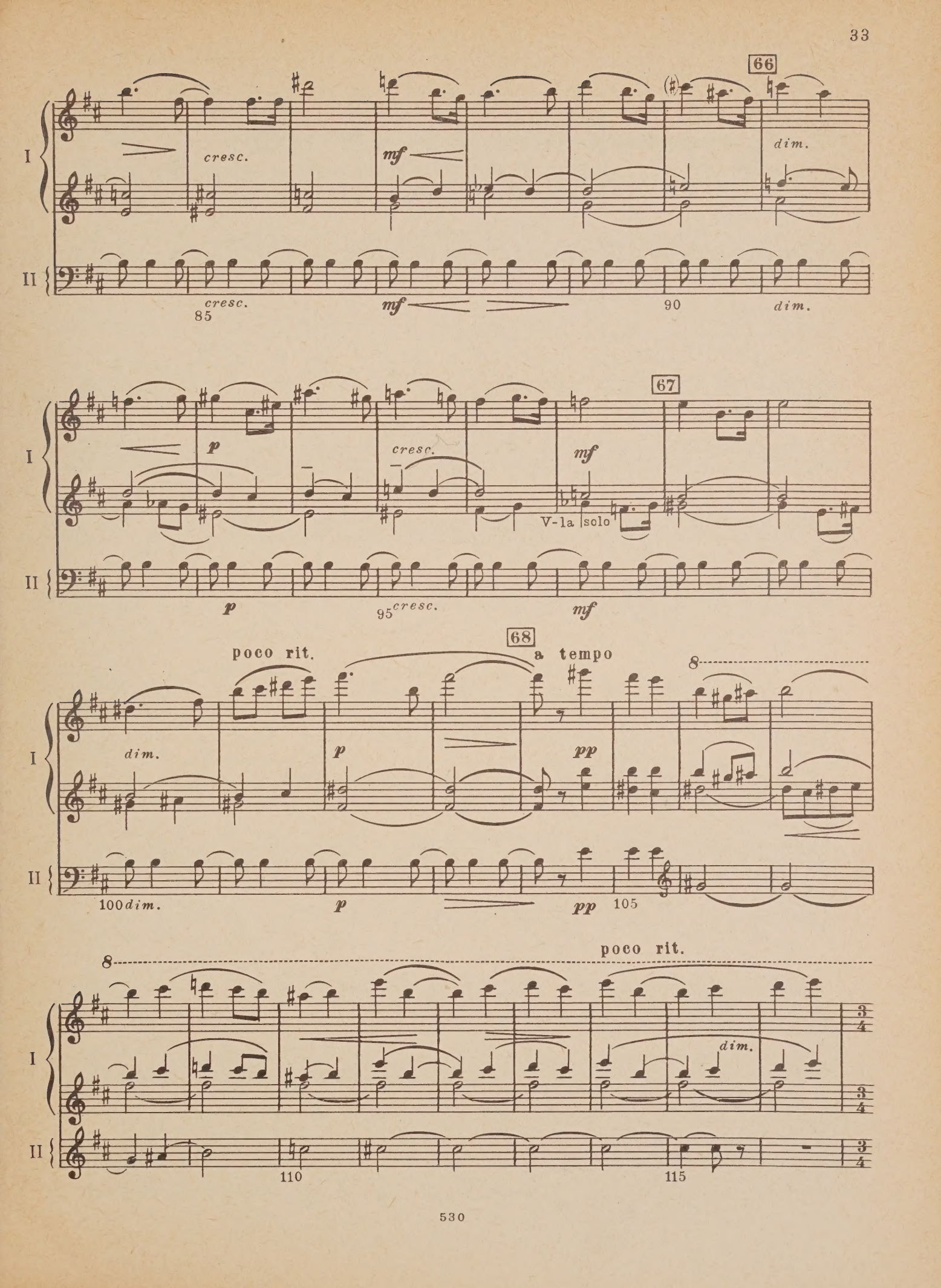

53
V-la solo
455
54
460
465
470
55
mp
475
attacca
530

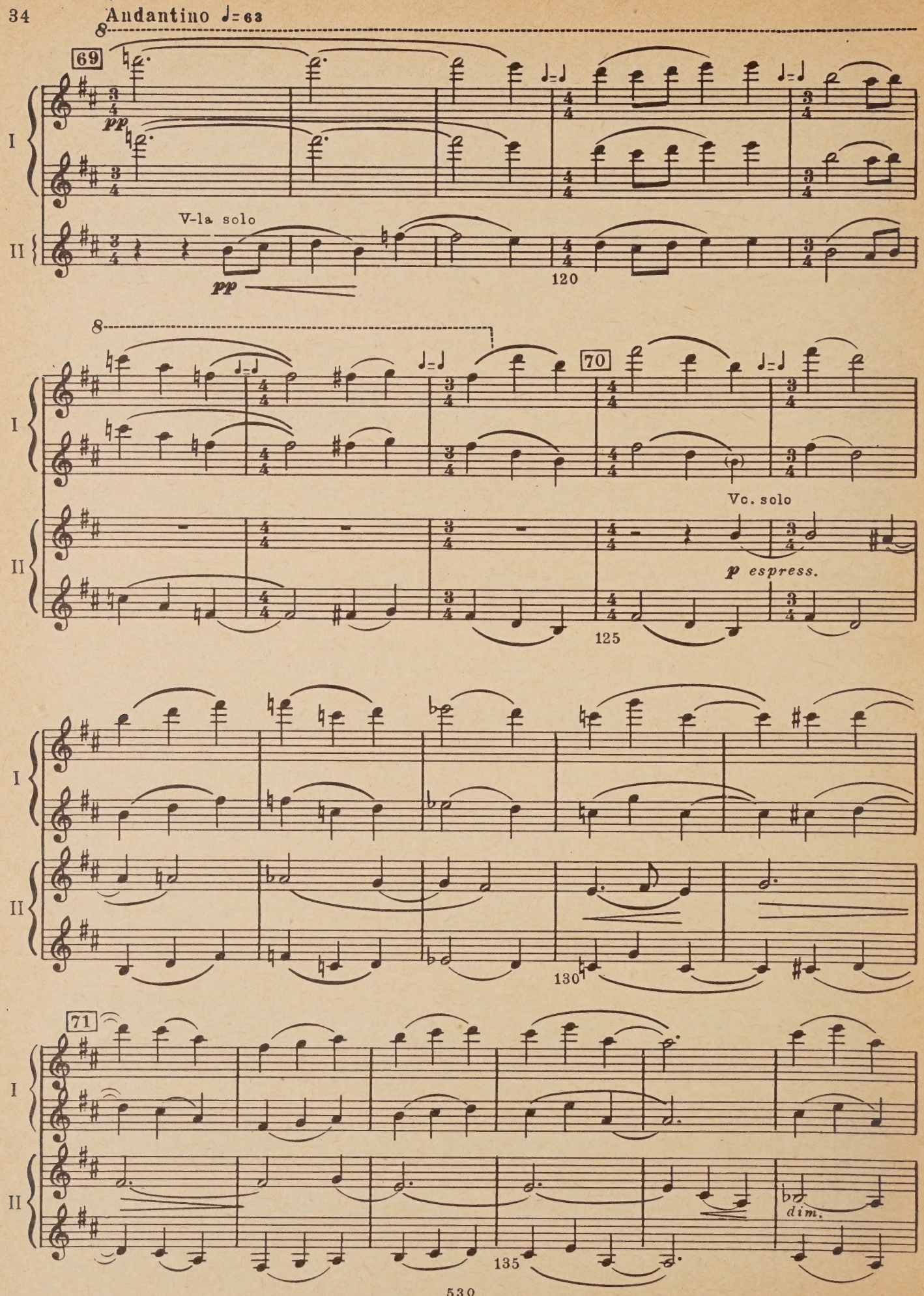
II

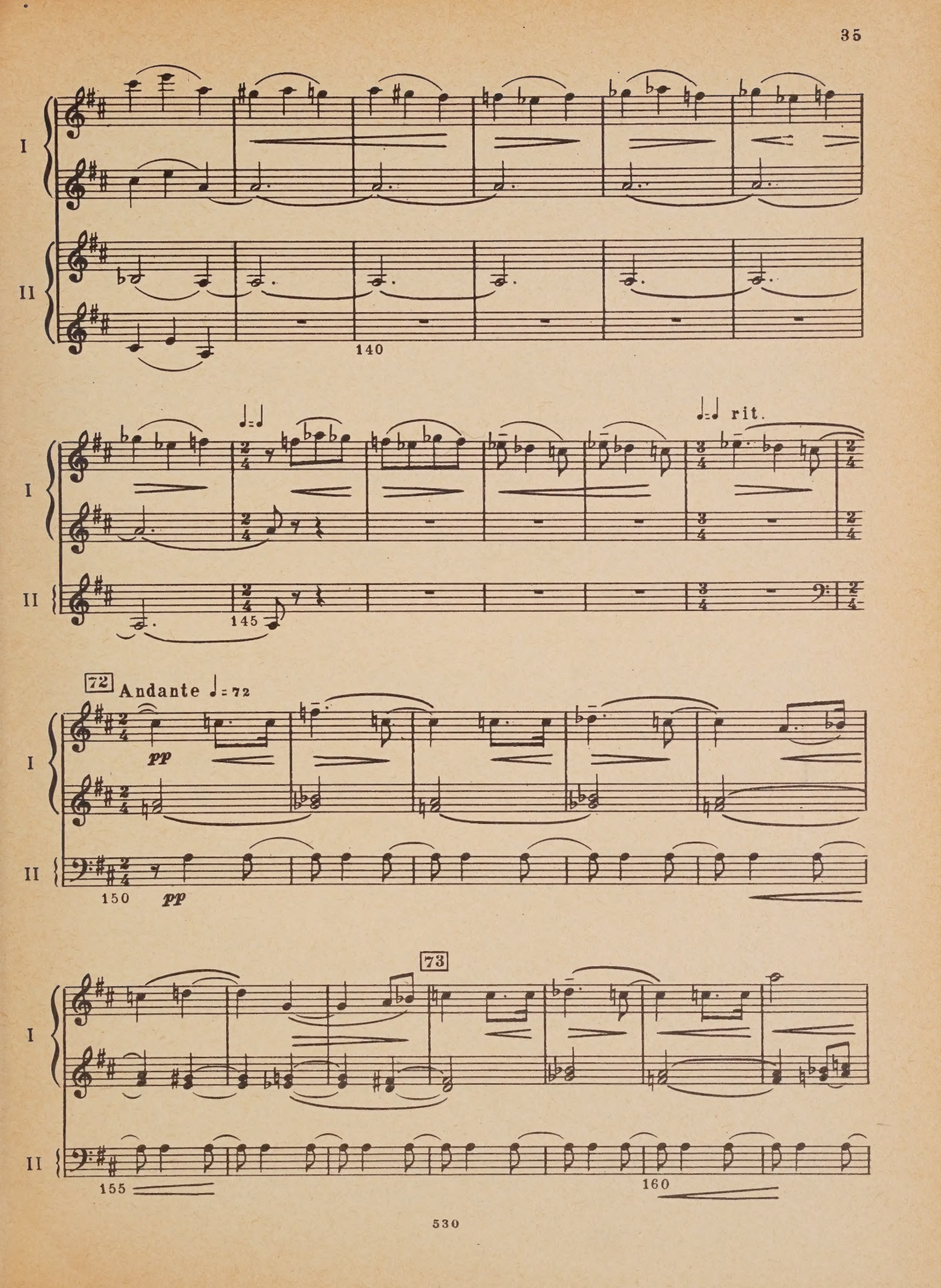

Andante ♩=63
56
57
58
59
I
II
pp
V-la
p espressiv.
V. II
Vc. solo
p
5
10
15
20
25

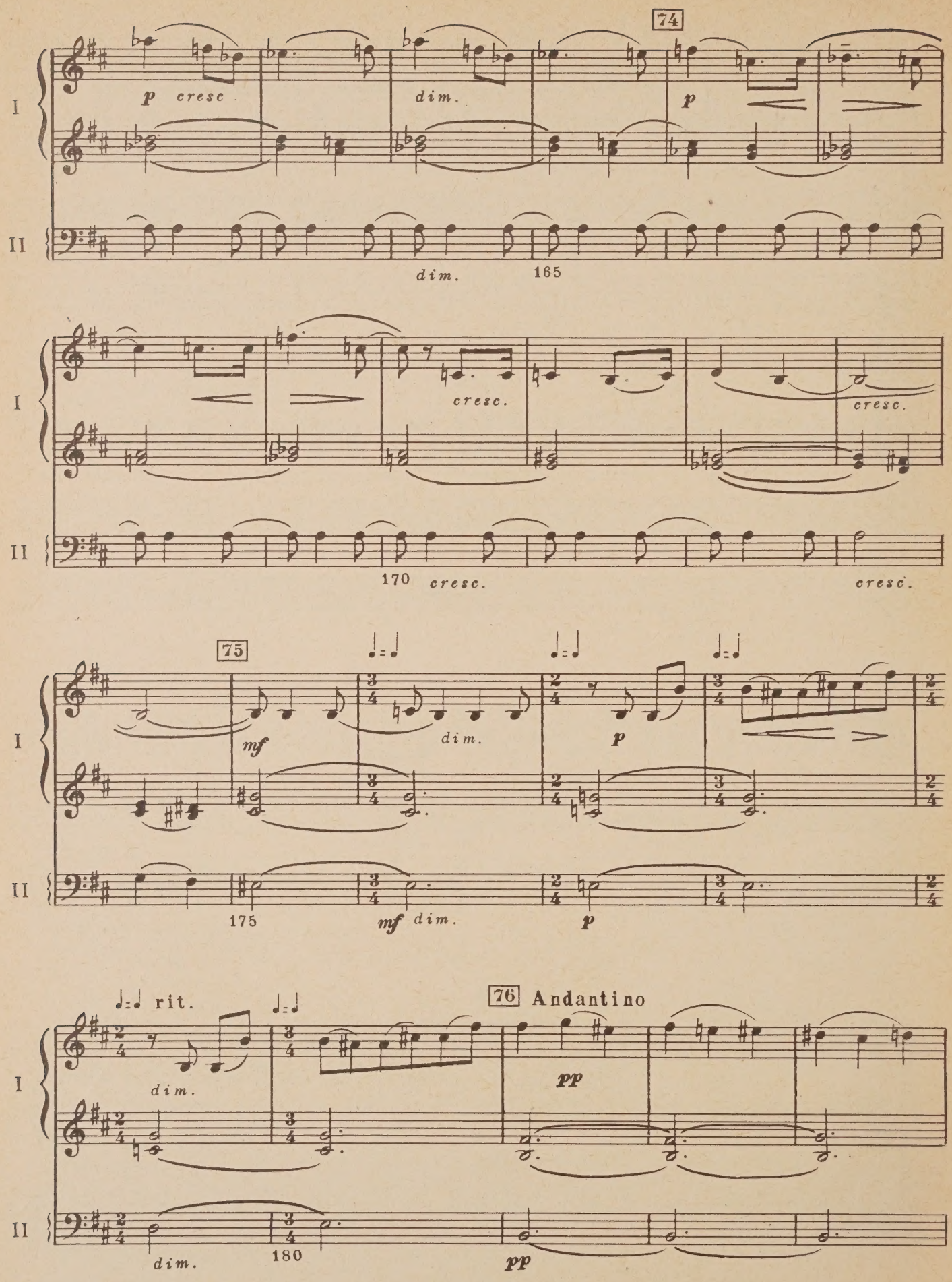

60
I
II
30
35
solo
solo
pp
40
61
45
pp
50


62
I
II
55
rit.
63
a tempo
f
p cresc.
60
65
f espress.
dim.
70
Andantino ♩= 72
64
pp
p espress.
p
75
65
80


66
I
II
cresc.
mf
dim.
85
90
67
p
V-la solo
95
68
poco rit.
a tempo
pp
100
105
110
115
3/4


Andantino ♩= 63
69
pp
I
II
V-la solo
pp
120
70
Vc. solo
p espress.
125
130
71
dim.
135


I
II
140
145
rit.
72
Andante ♩= 72
pp
150
73
155
160


74
I
II
p cresc
dim.
p
dim.
165
cresc.
cresc.
170
cresc.
cresc.
75
mf
dim.
p
175
mf dim.
p
rit.
dim.
76 Andantino
pp
dim.
180
pp

I

II

185 *p* *pp* 190

77

dim. *pp*

Vla.

195 *pp*

Vc. solo

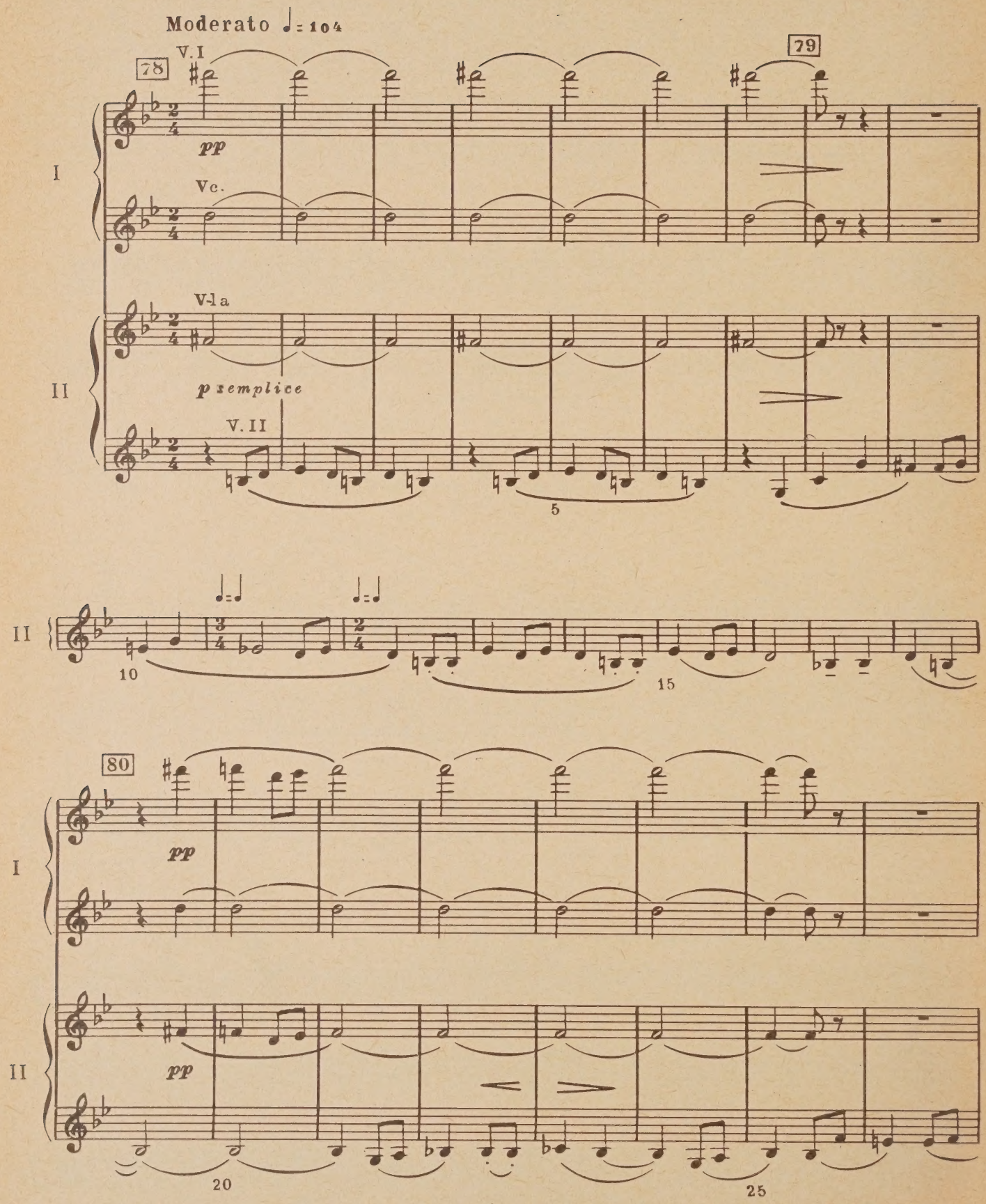
p espressivo

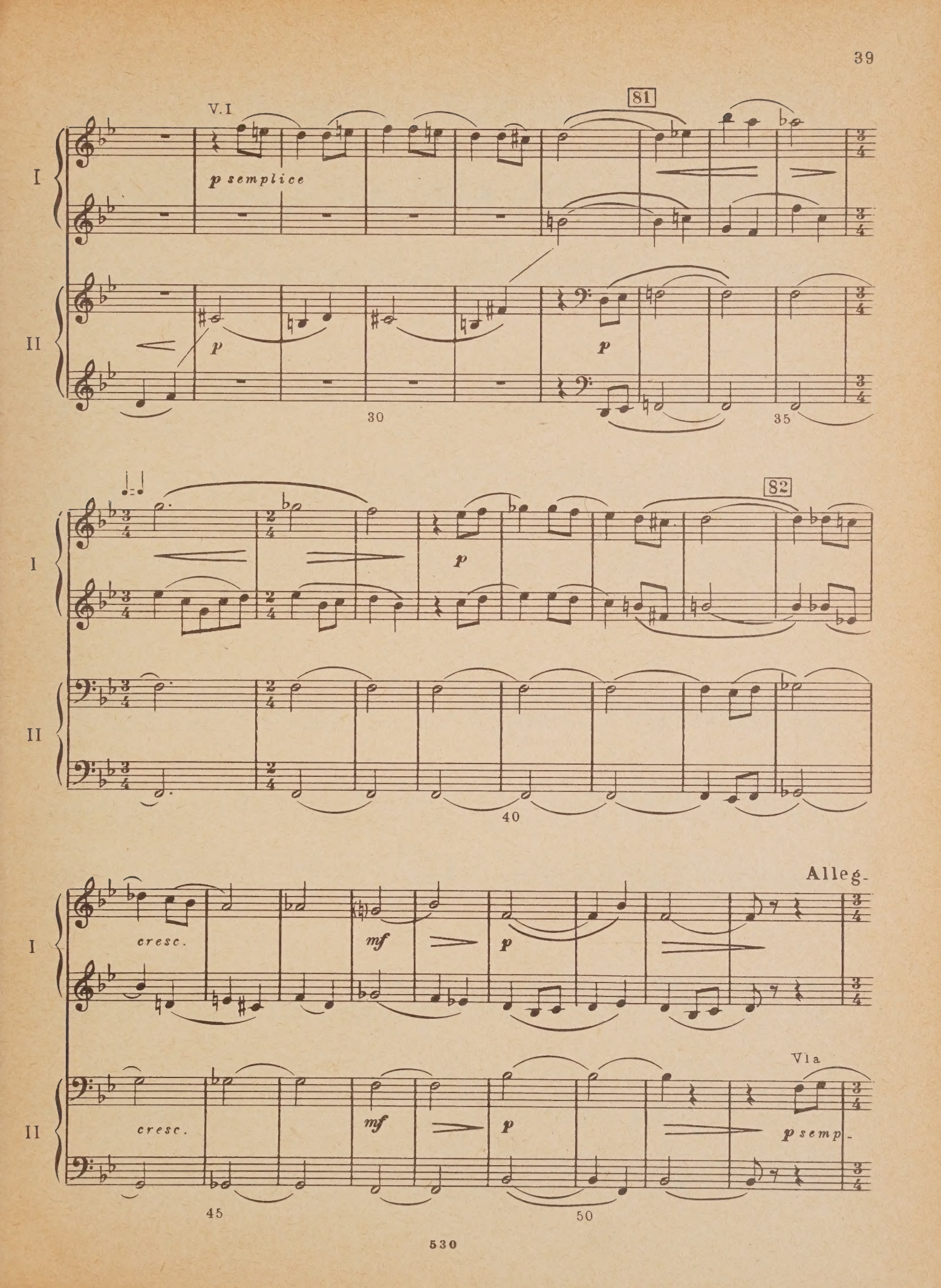
200

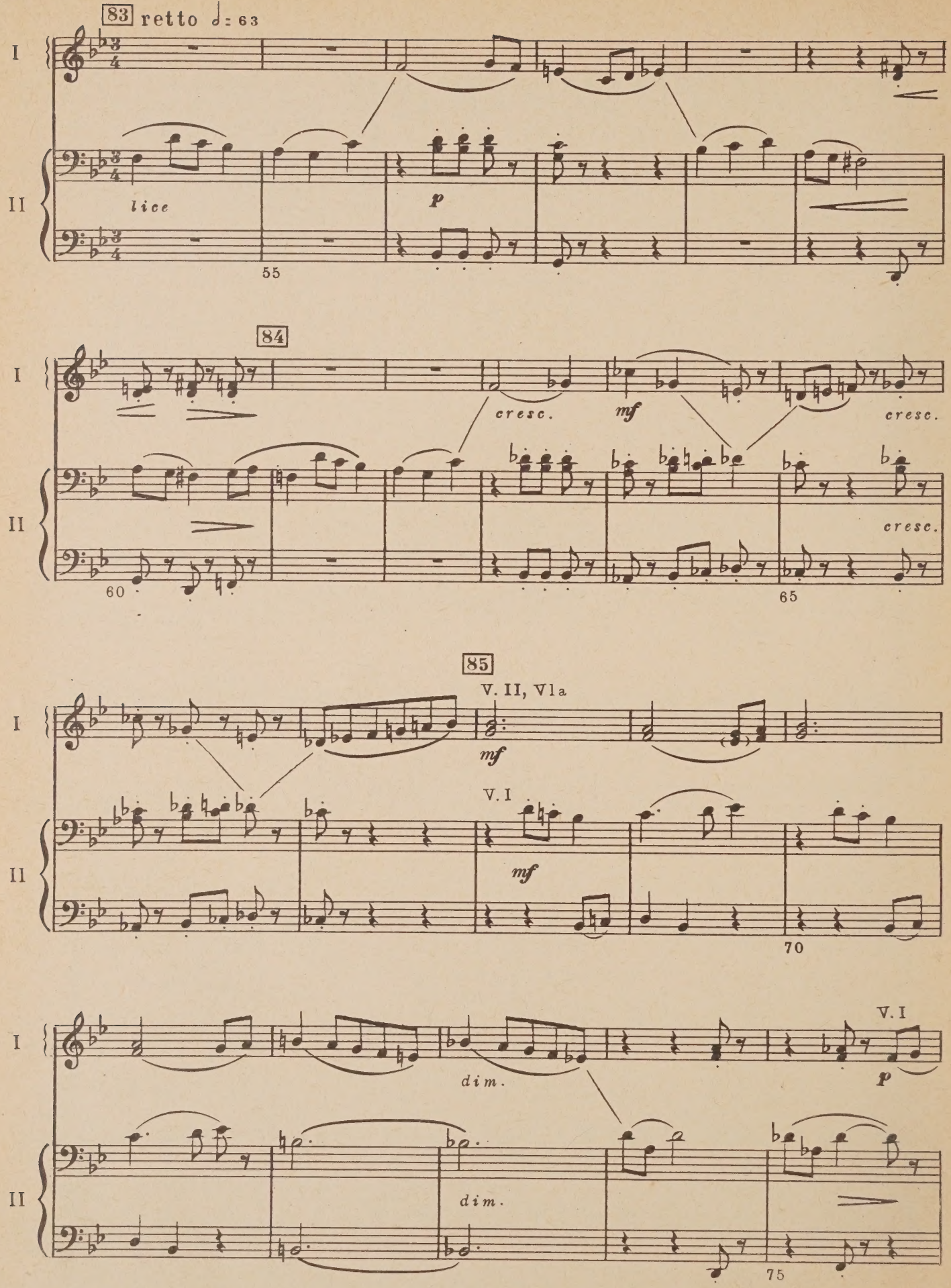
dim. *pp*

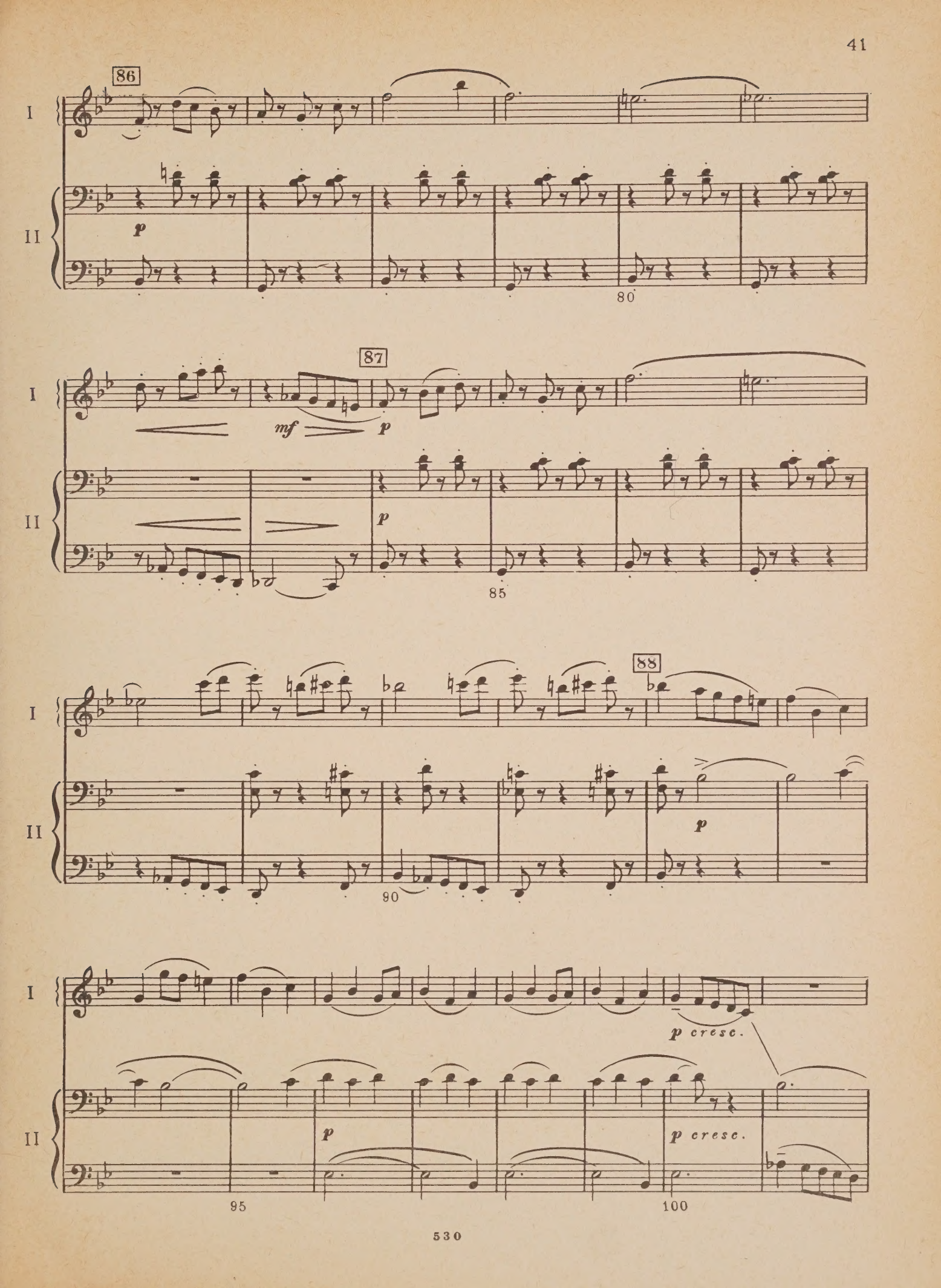
205 *attacca*

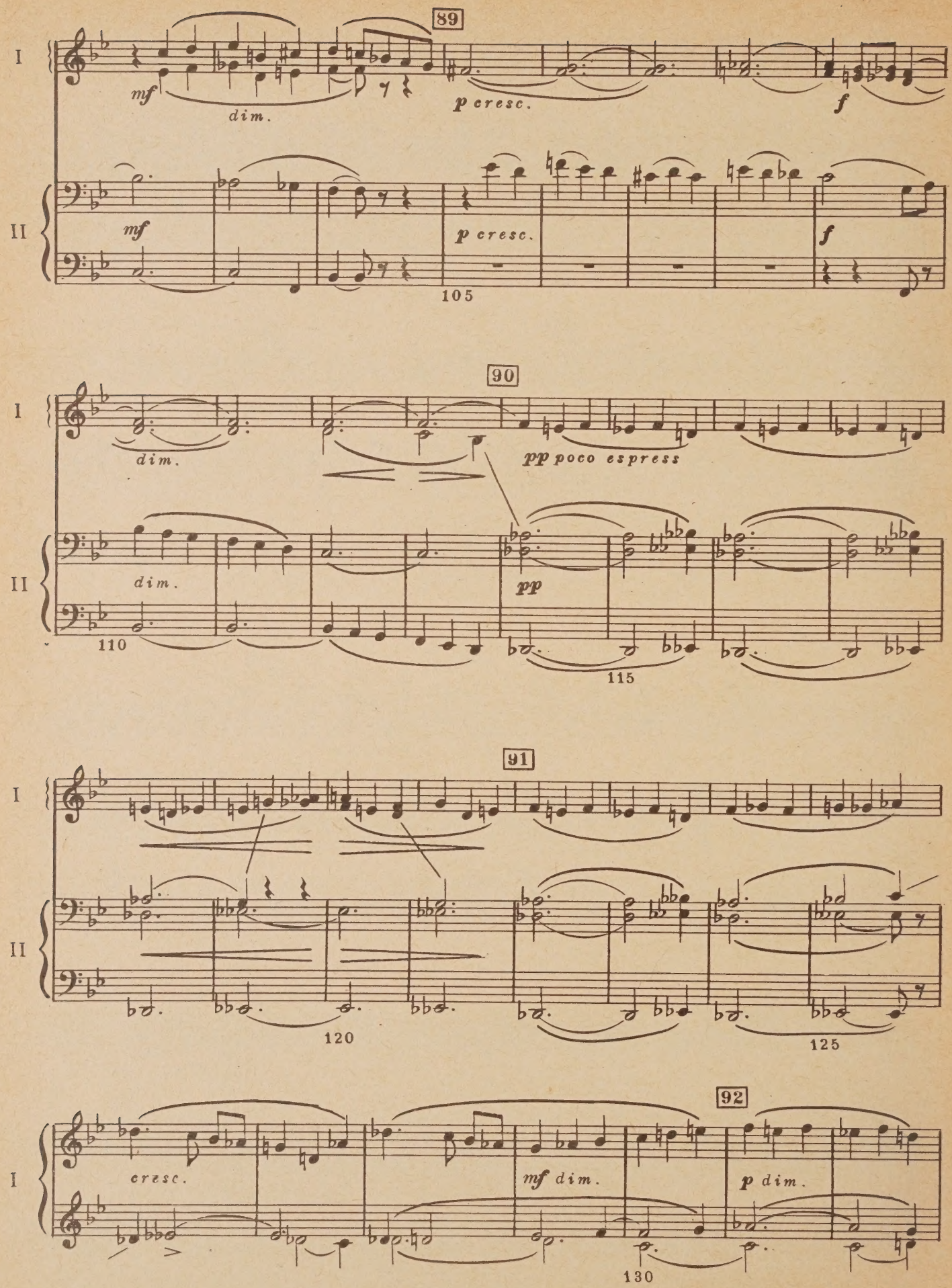
III

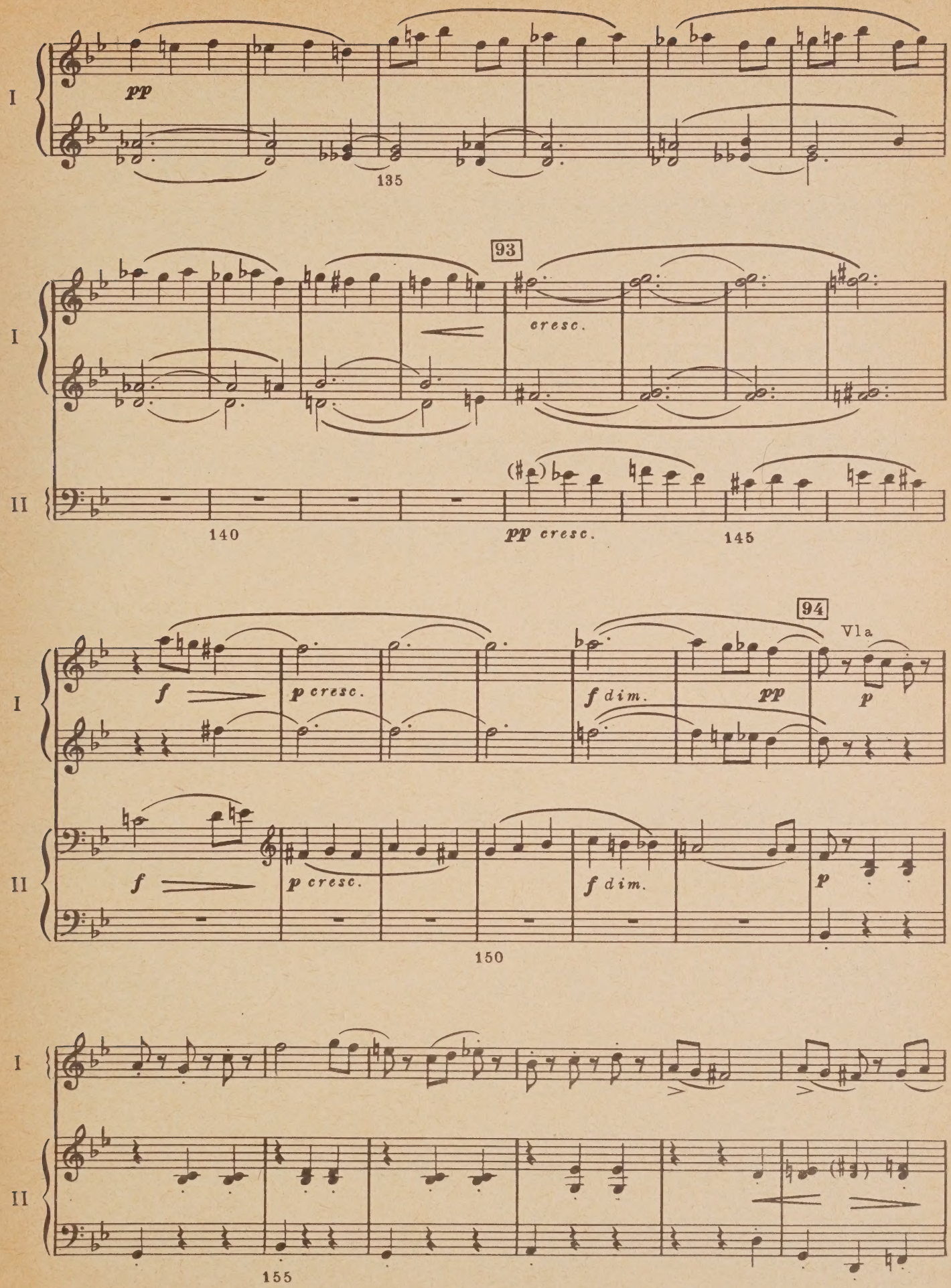

Moderato ♩= 104
78
79
80
V. I
Vc.
V-la
V. II
pp
p semplice
I
II
5
10
15
20
25

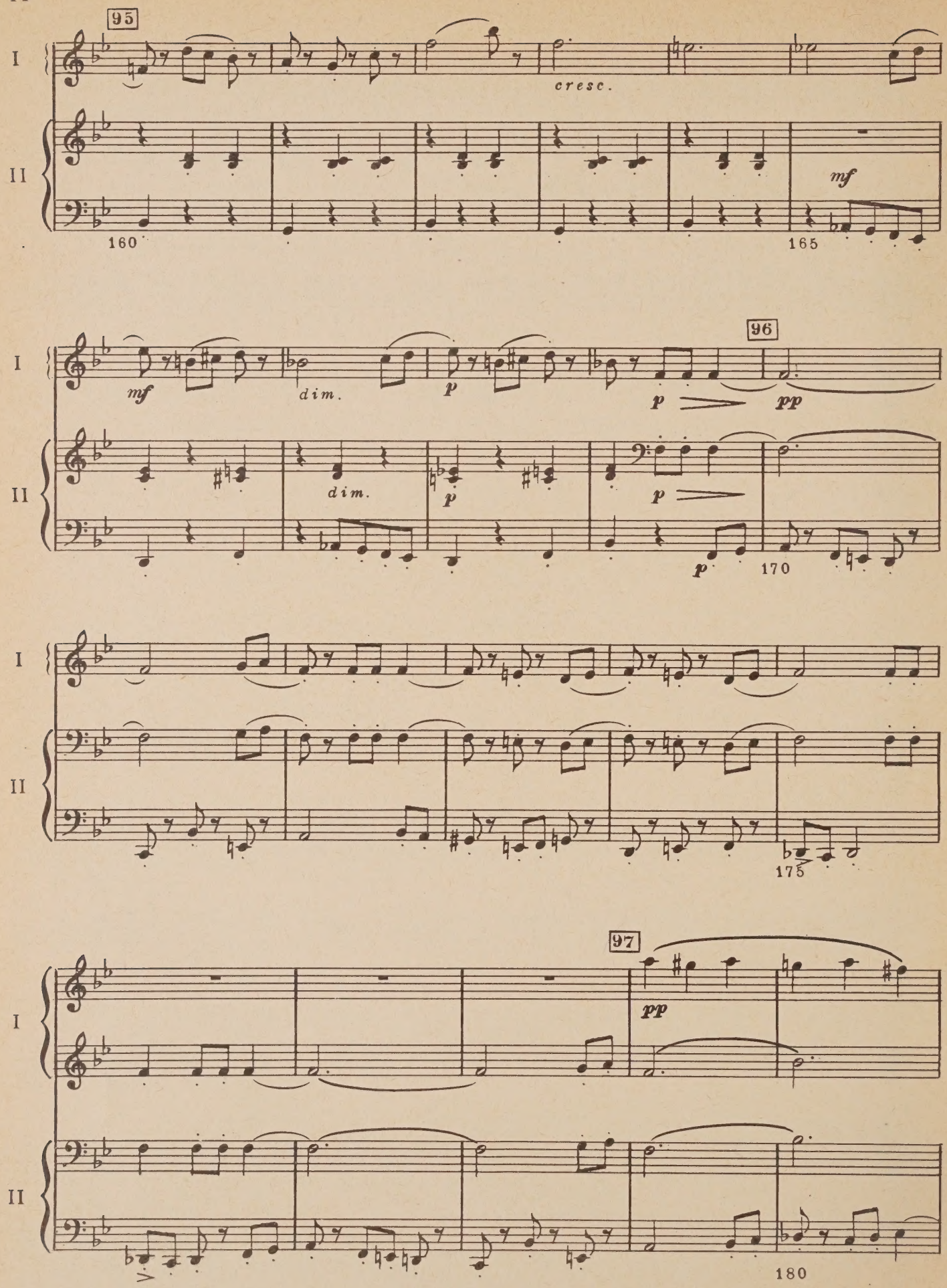

81
V.I
I
p semplice
II
p
p
30
35
82
I
p
II
40
Alleg.
I
cresc.
mf
p
Vla
II
cresc.
mf
p
p semp.
45
50

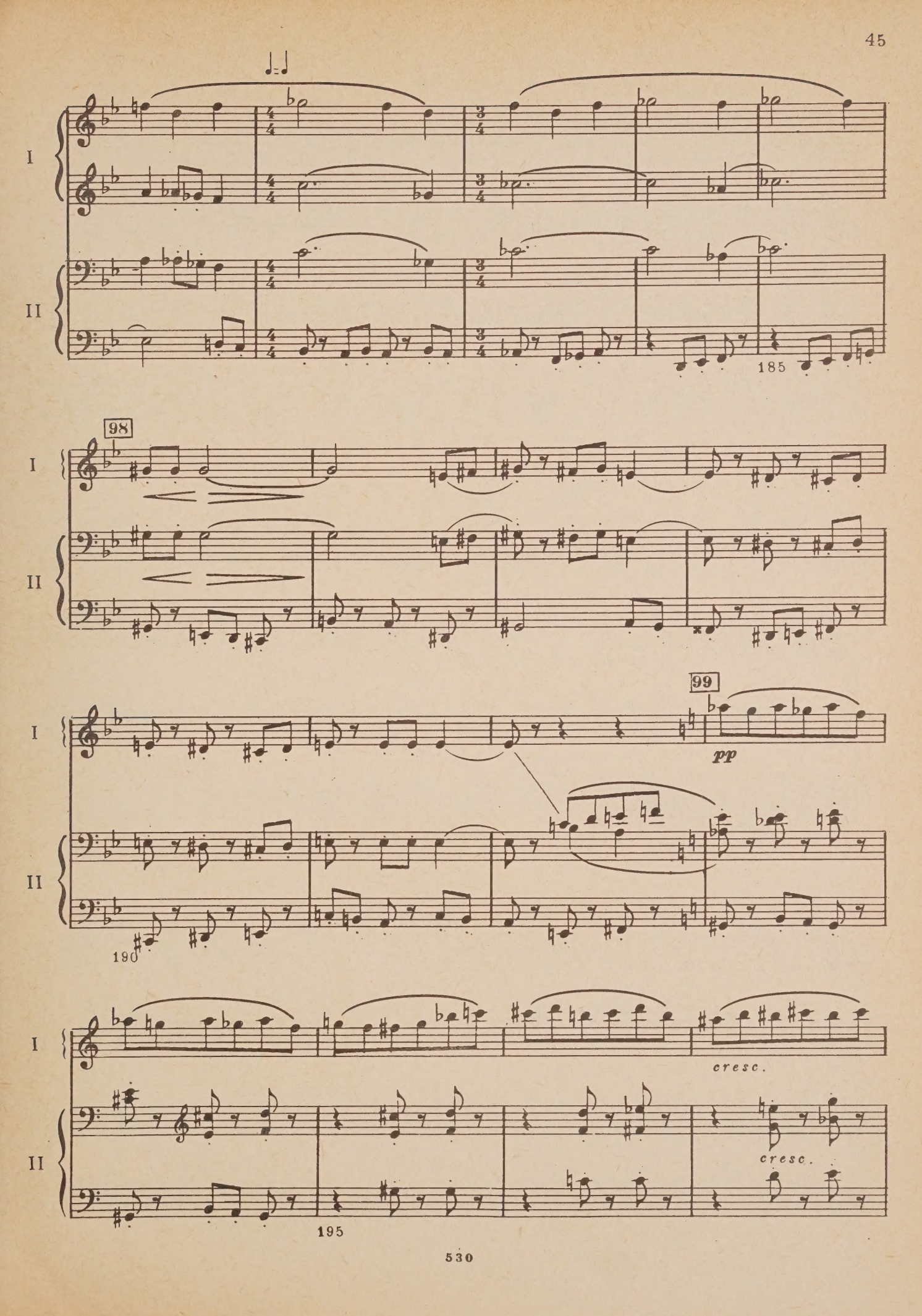

83 retto ♩= 63
I
II
lice
p
55
84
cresc.
mf
cresc.
cresc.
60
65
85
V. II, Vla
mf
V. I
mf
70
V. I
dim.
p
dim.
75

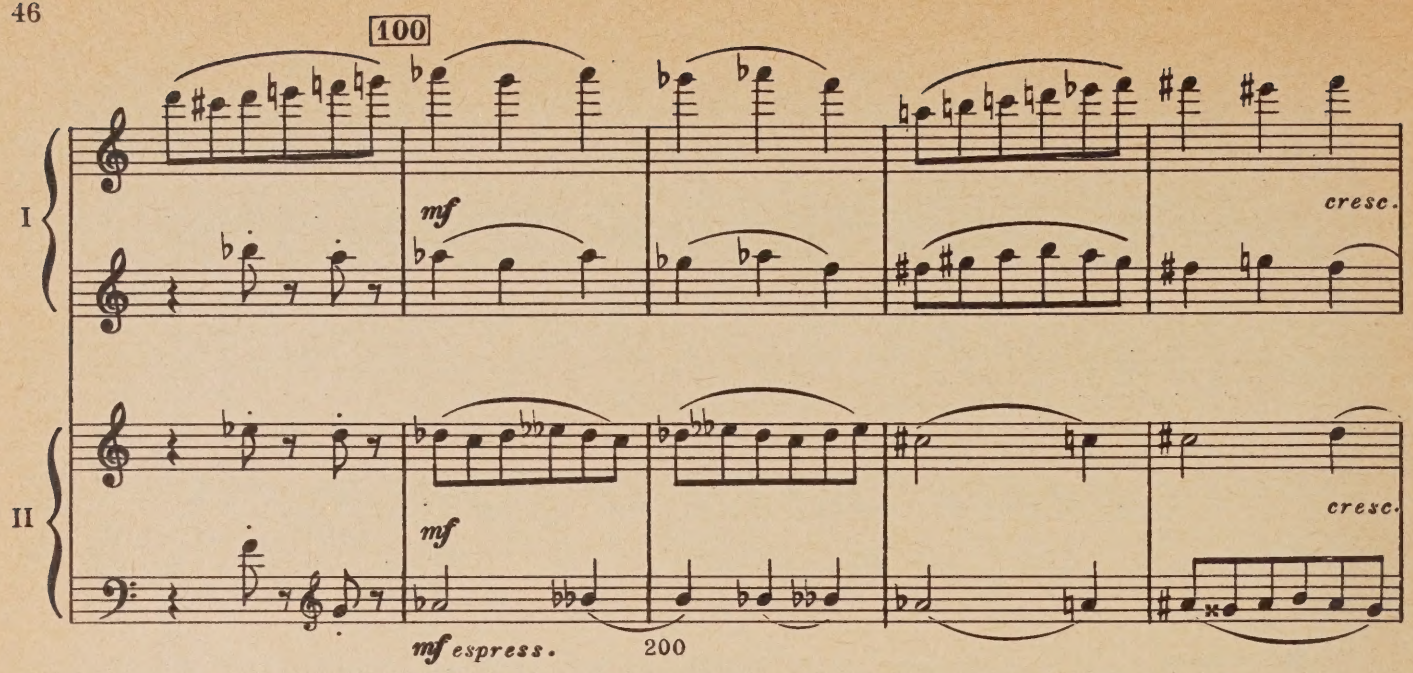

86
I
II
p
80
87
mf
p
85
88
90
p cresc.
95
100

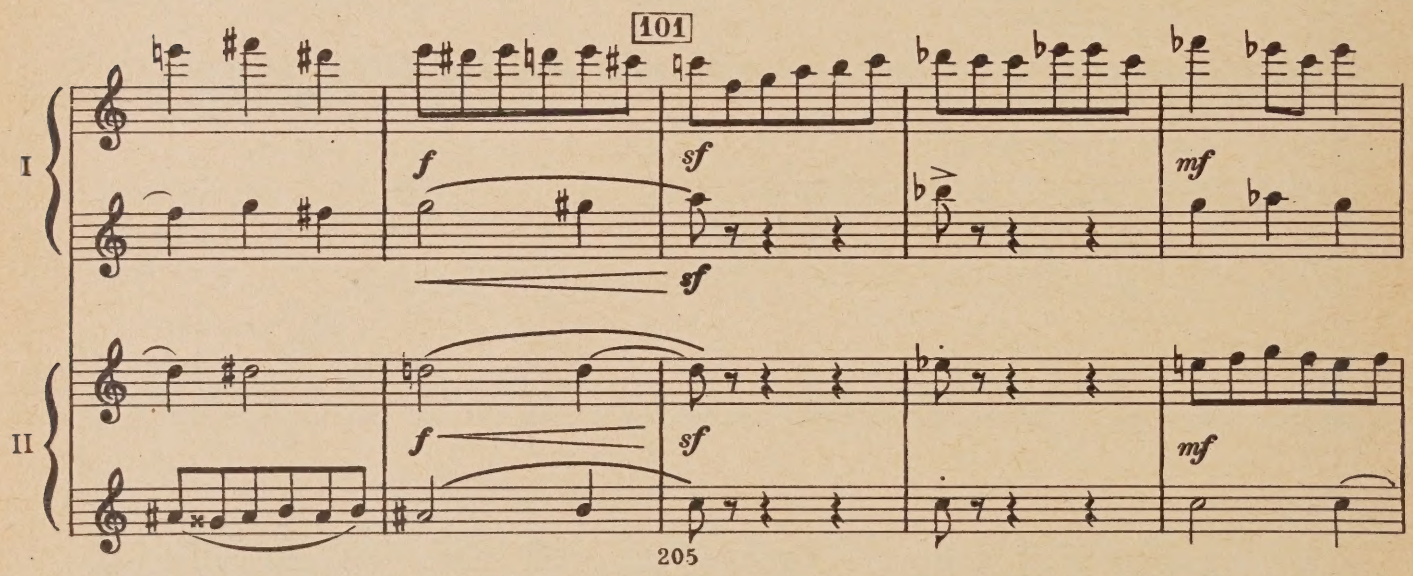

89
I
mf
dim.
p cresc.
f
II
mf
p cresc.
f
105
90
I
dim.
pp poco espress
II
dim.
pp
110
115
91
I
II
120
125
92
I
cresc.
mf dim.
p dim.
130

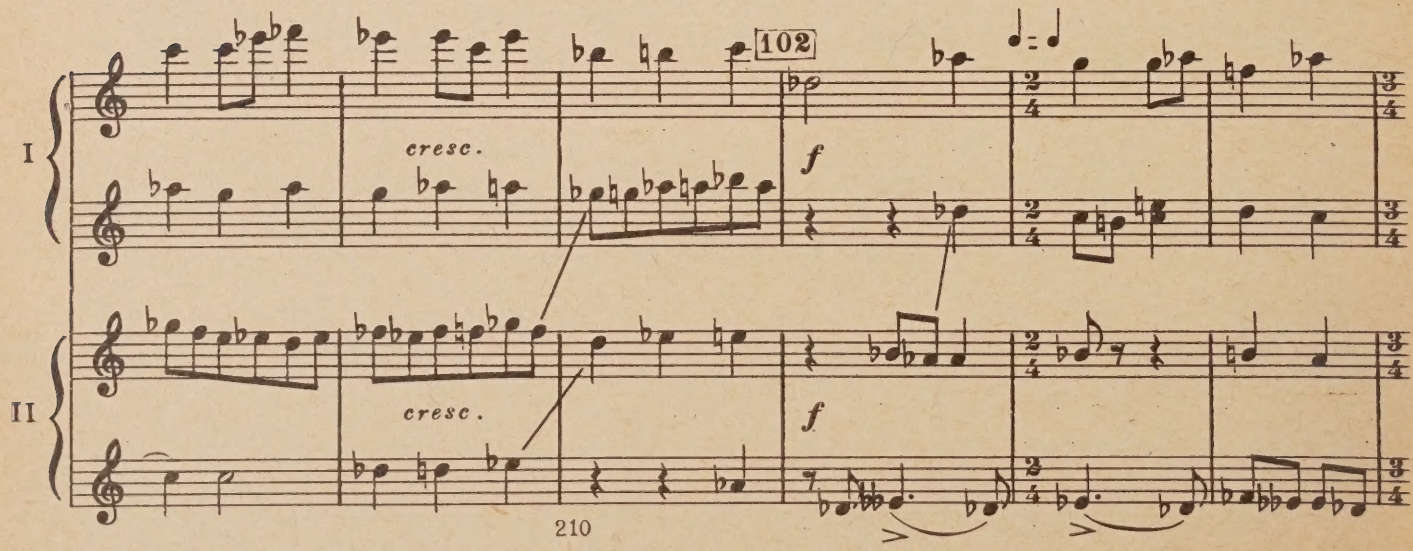

I
pp
135
93
cresc.
II
140
pp cresc.
145
94
Vla
f
p cresc.
f dim.
pp
p
150
155

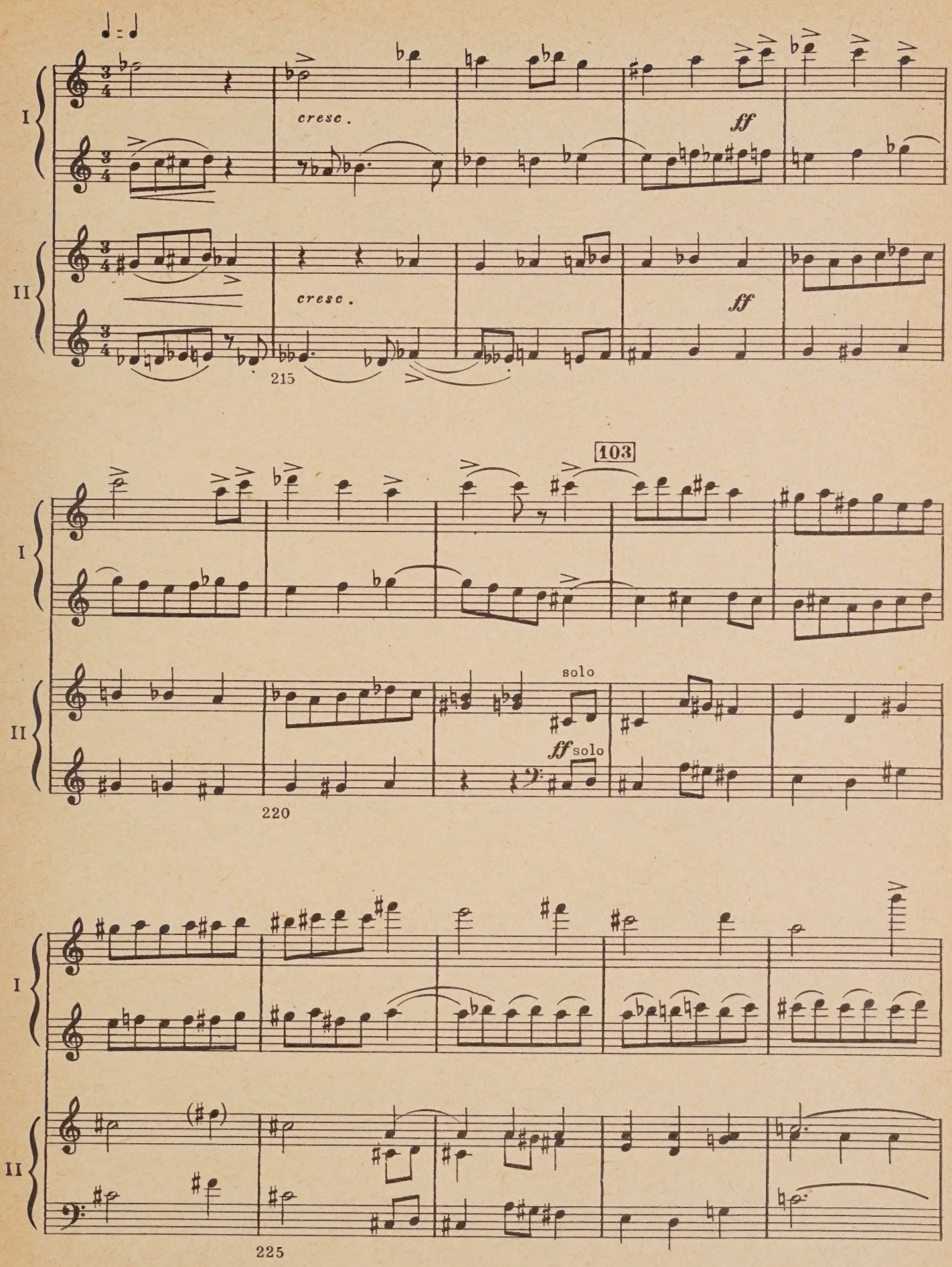

95
I
II
cresc.
mf
160
165
96
mf
dim.
p
p
pp
dim.
p
p
p
170
175
97
pp
180

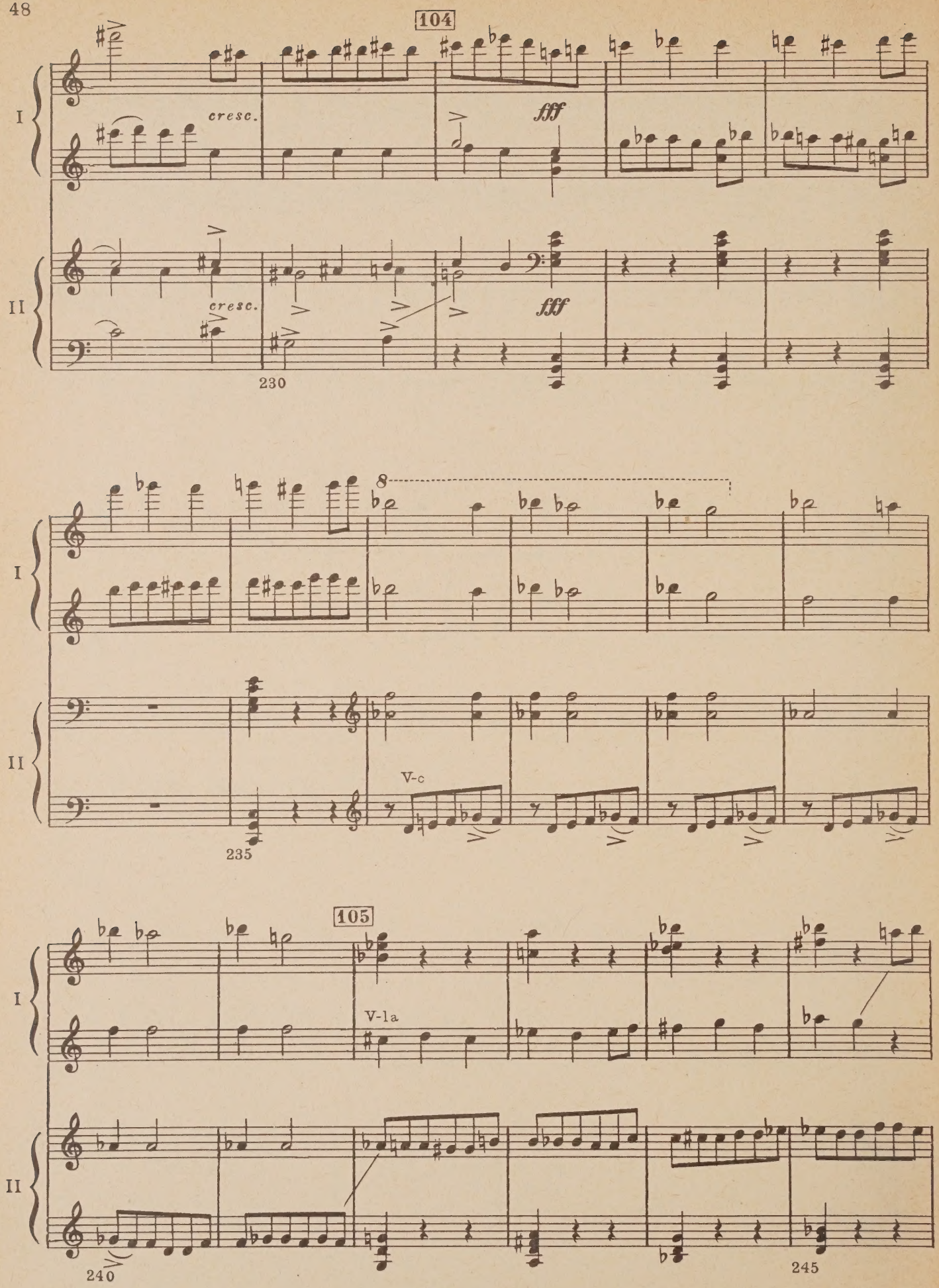

I
II
185
98
99
pp
190
cresc.
cresc.
195

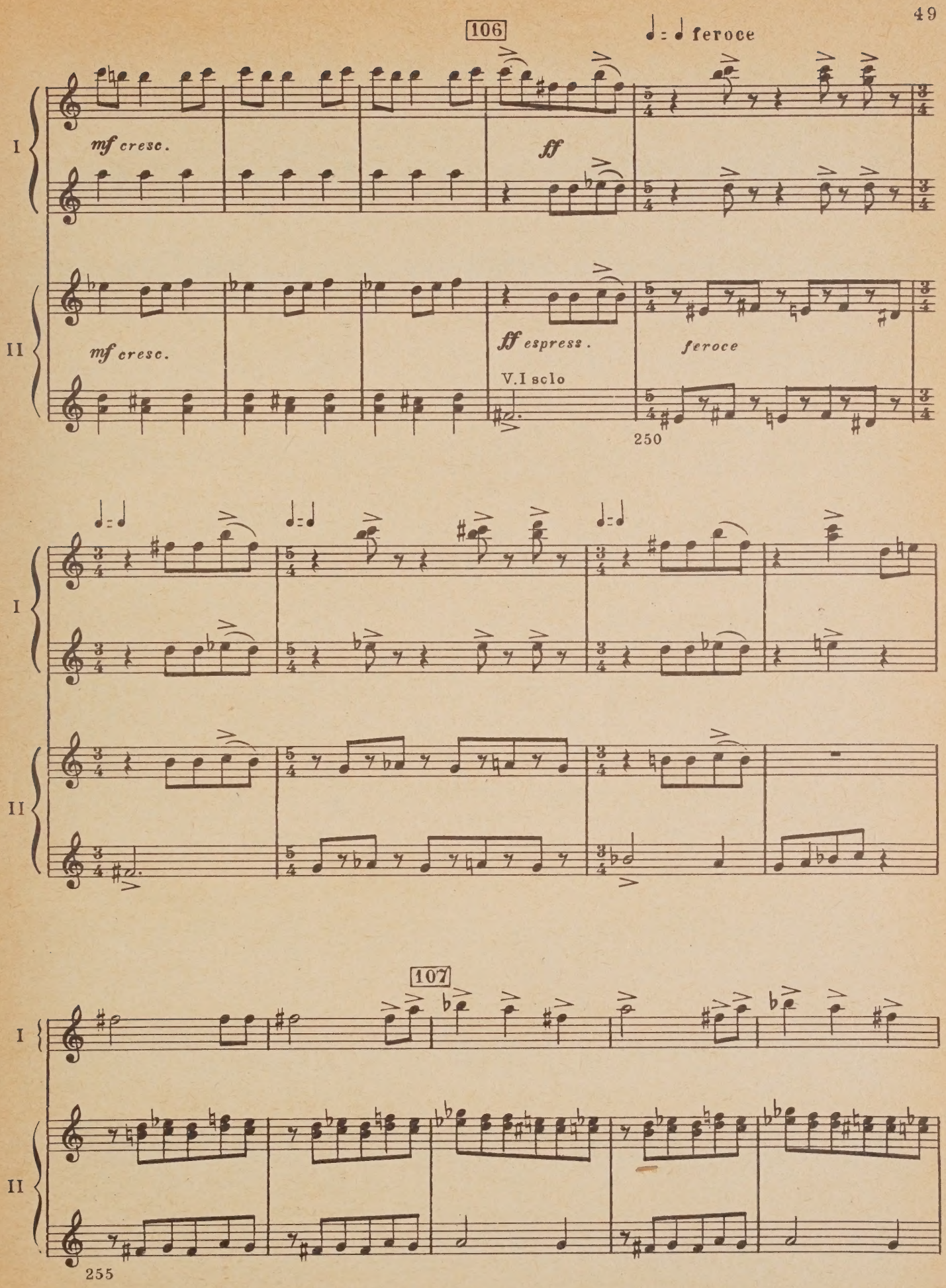

100
I
II
mf
cresc.
mf espress.
200


101
I
II
f
sf
mf
205


102
I
II
cresc.
f
210


I
II
cresc.
ff
cresc.
ff
215
103
solo
ff solo
220
225


104
I
II
cresc.
fff
cresc.
fff
230
8
I
II
V-c
235
105
I
II
V-1a
240
245


106
♩ = ♩ feroce
I
mf cresc.
ff
II
mf cresc.
ff espress.
feroce
V.I sclo
250
♩ = ♩
107
255

I

II

sub. p

sub. p

260

265

108

cresc.

cresc.

solo

ff espress.

ff espress.

270

275

109

I

II

mf

p cresc.

mf cresc.

ff espress.

p

cresc.

ff

280

110

8

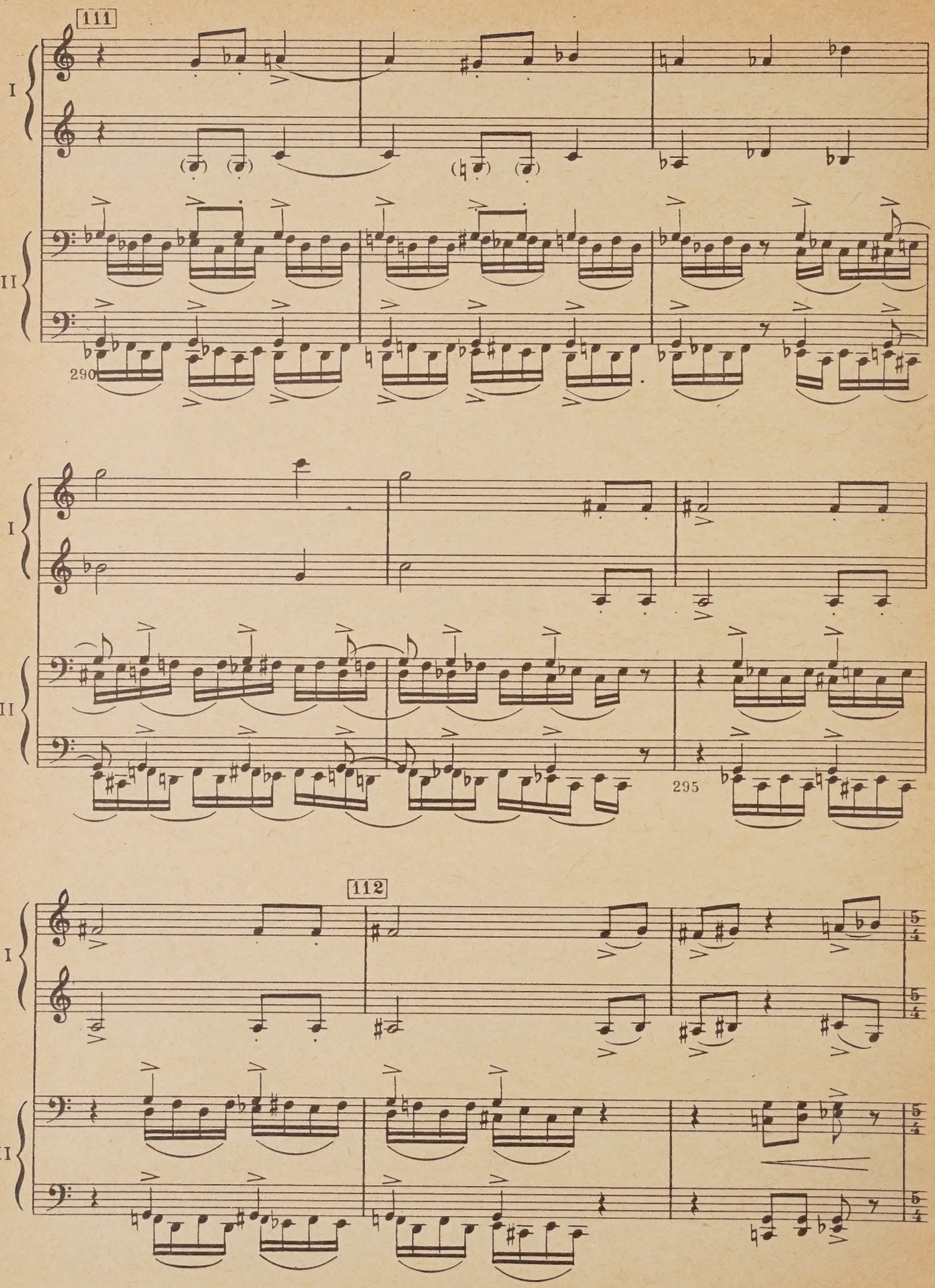
ff espress.

ff

285

8

530


111
I
II
290
295
112
5/4

I

II

300

113

I

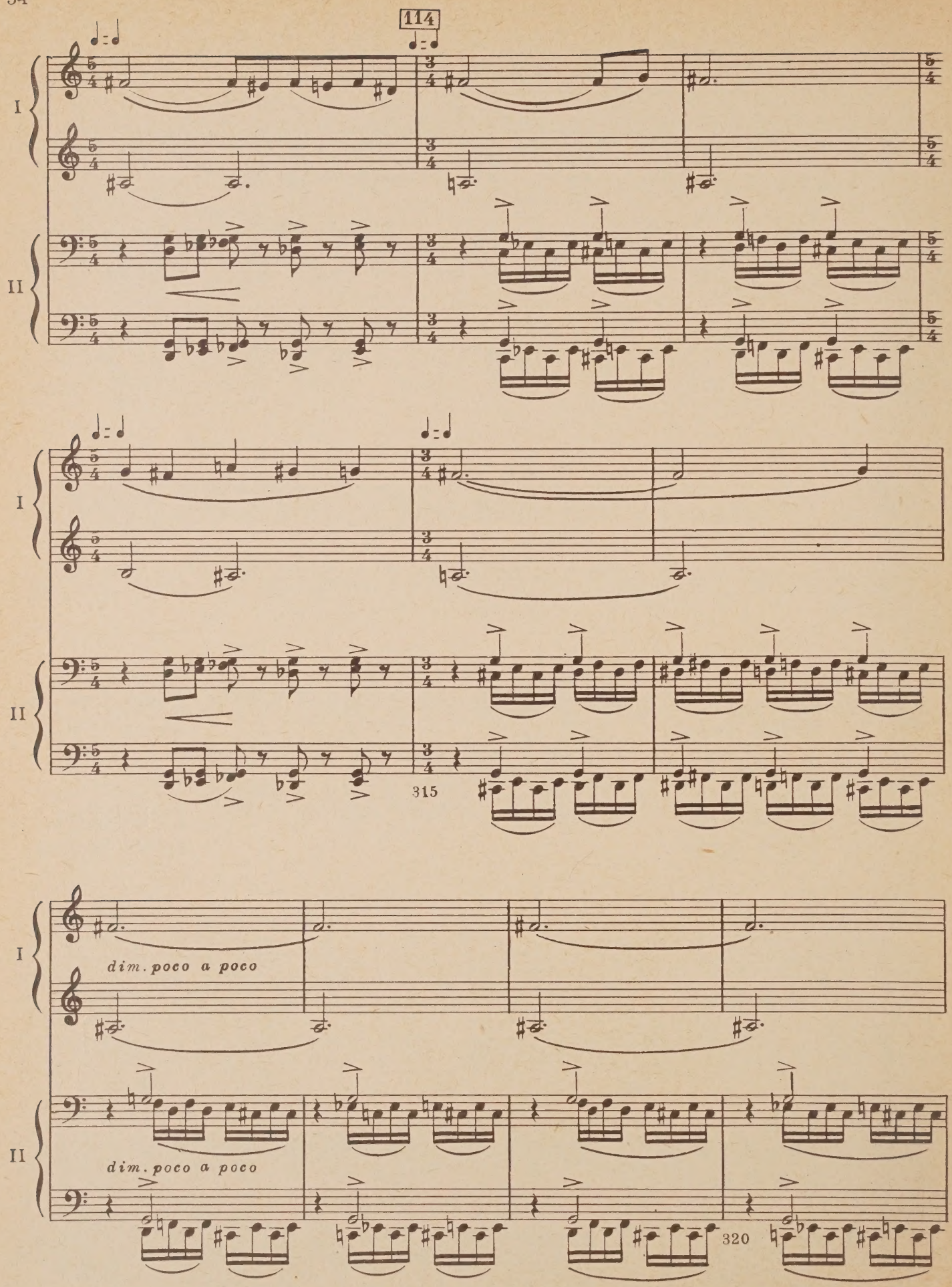
II

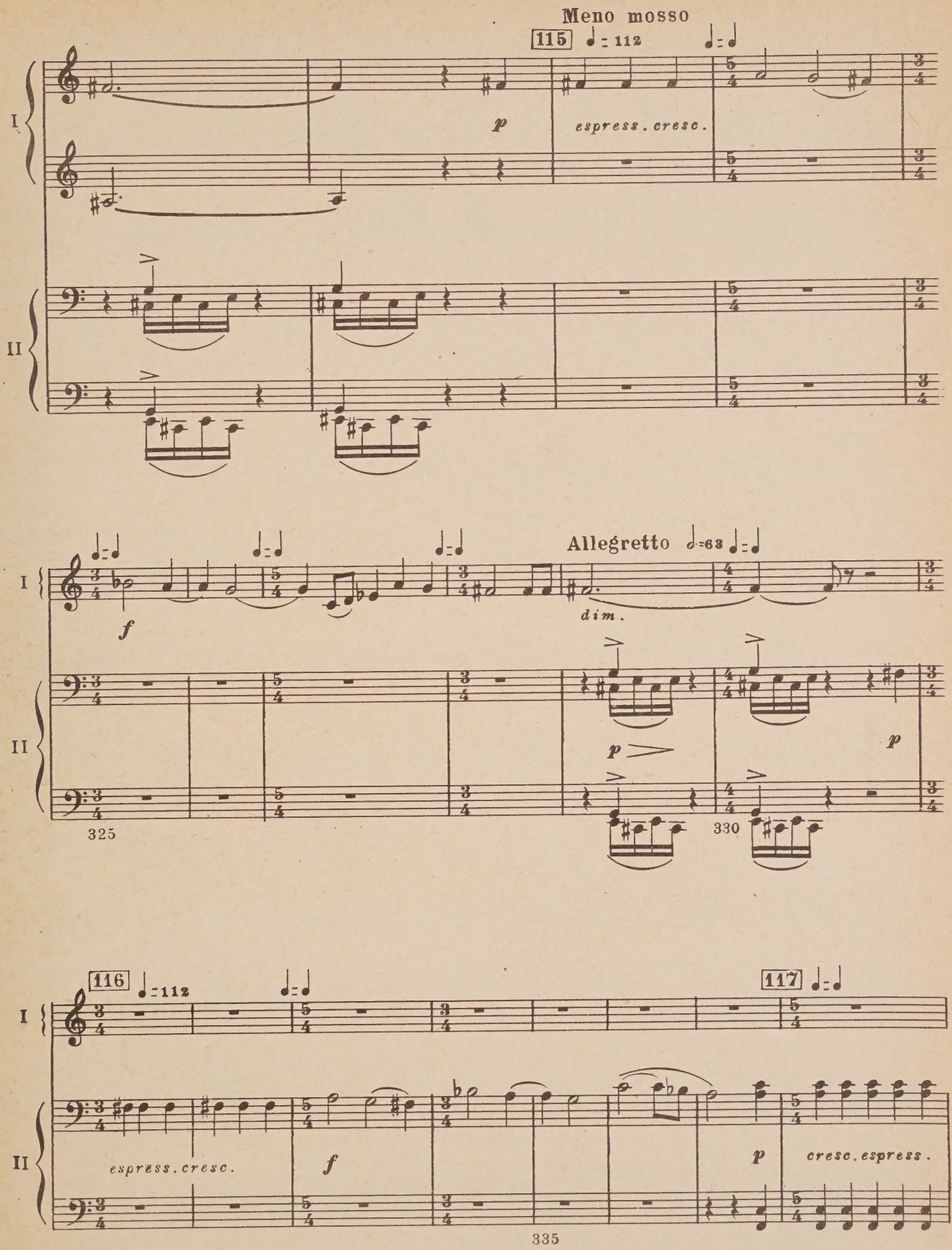
305

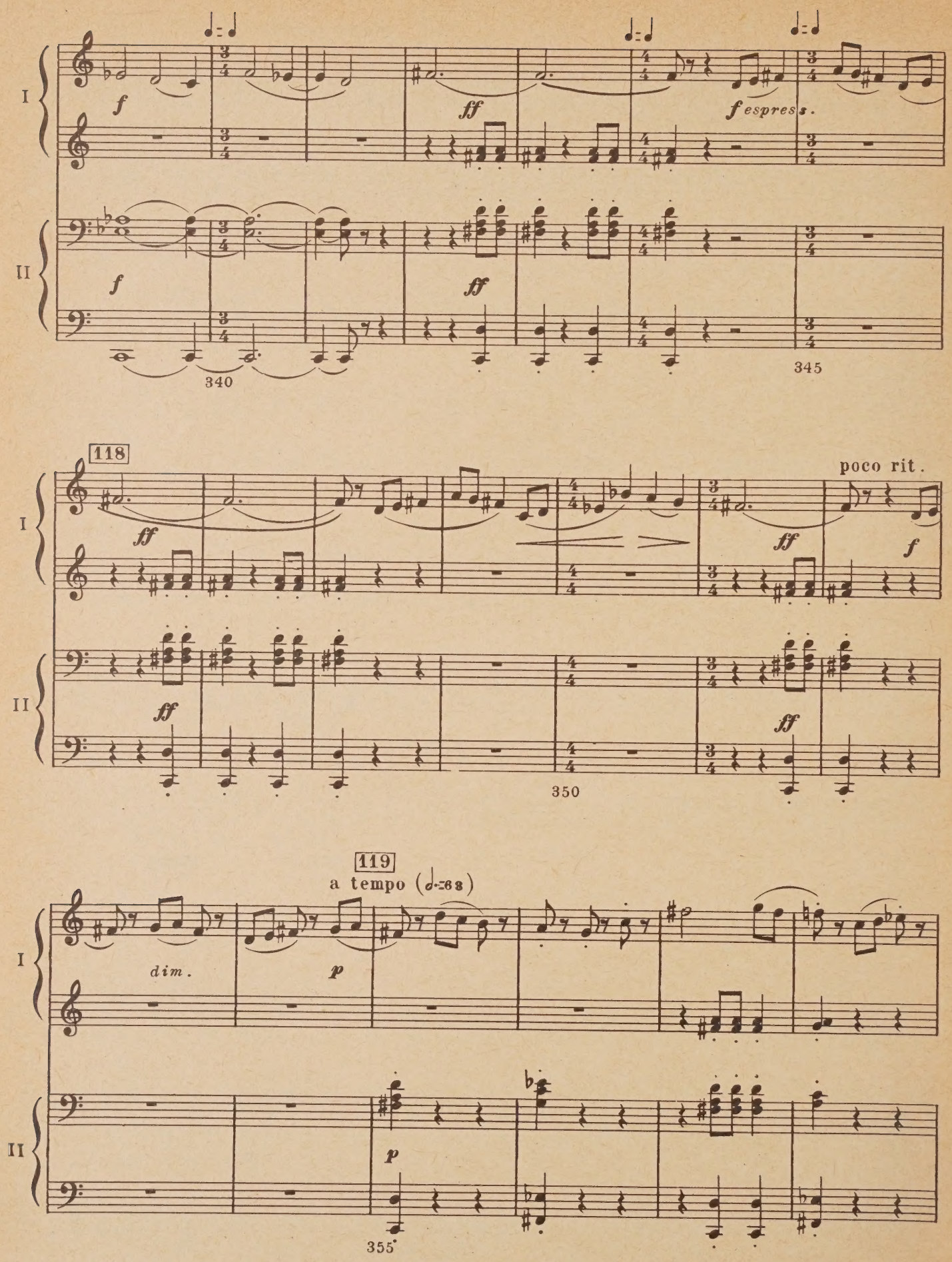
I

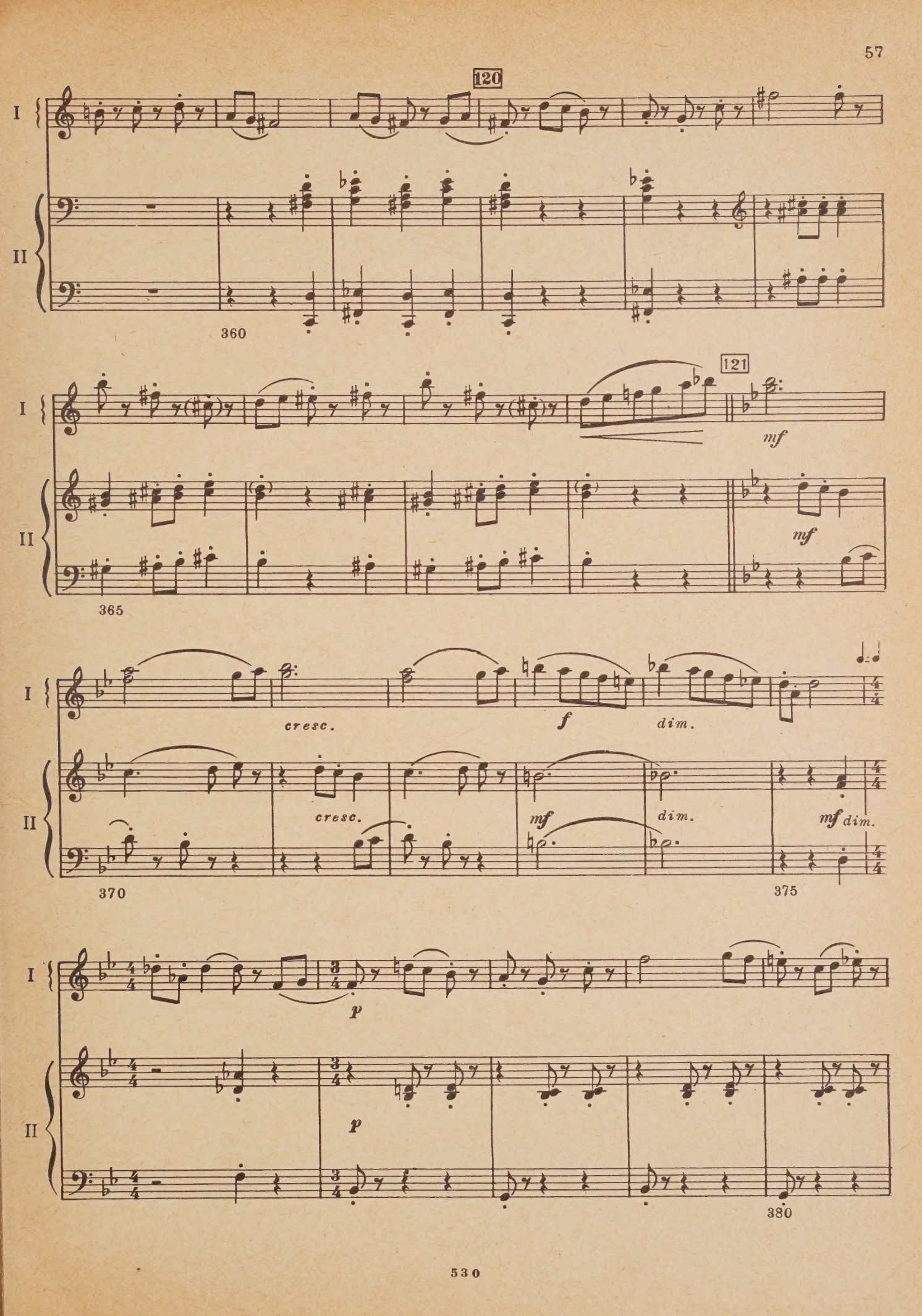
II

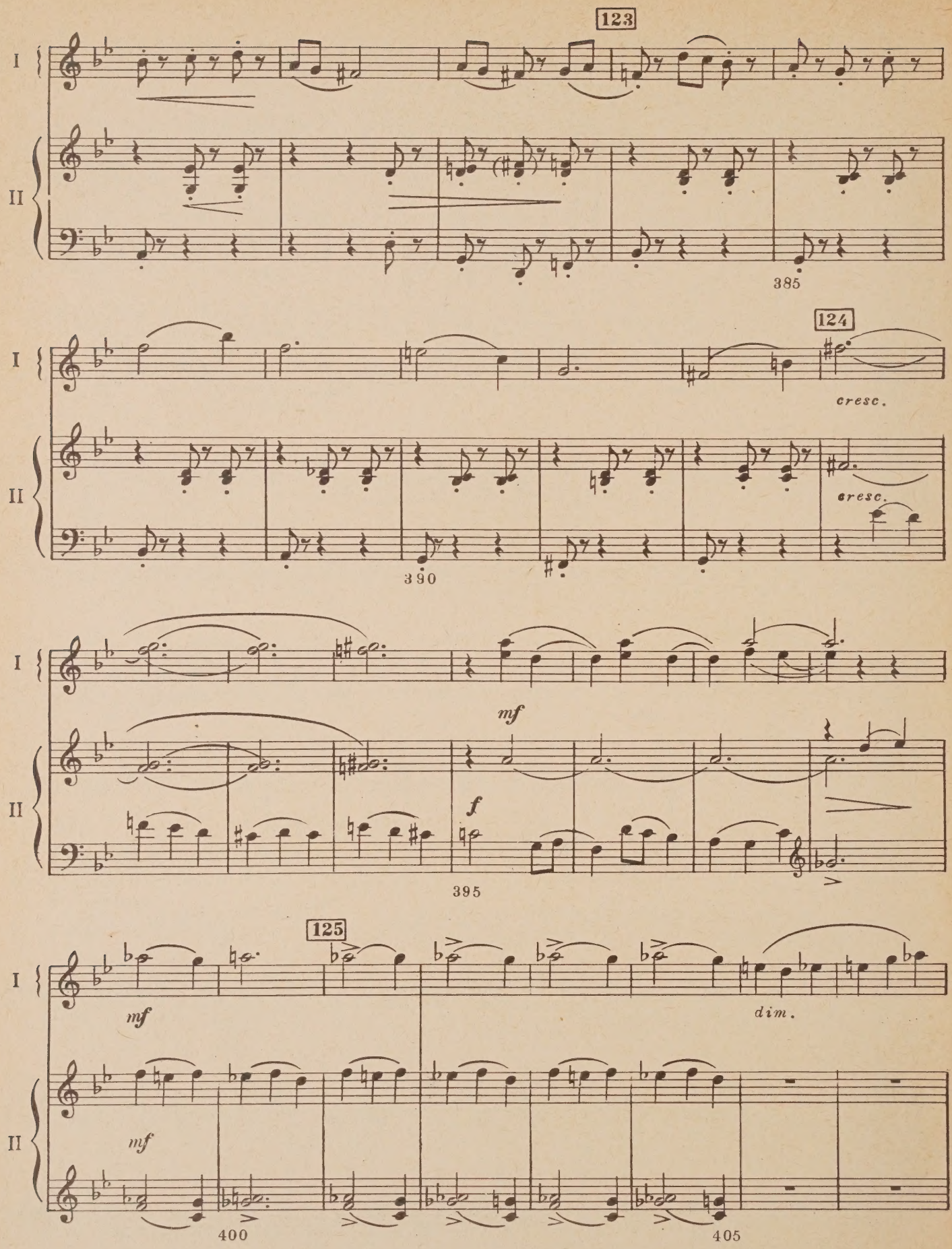
310

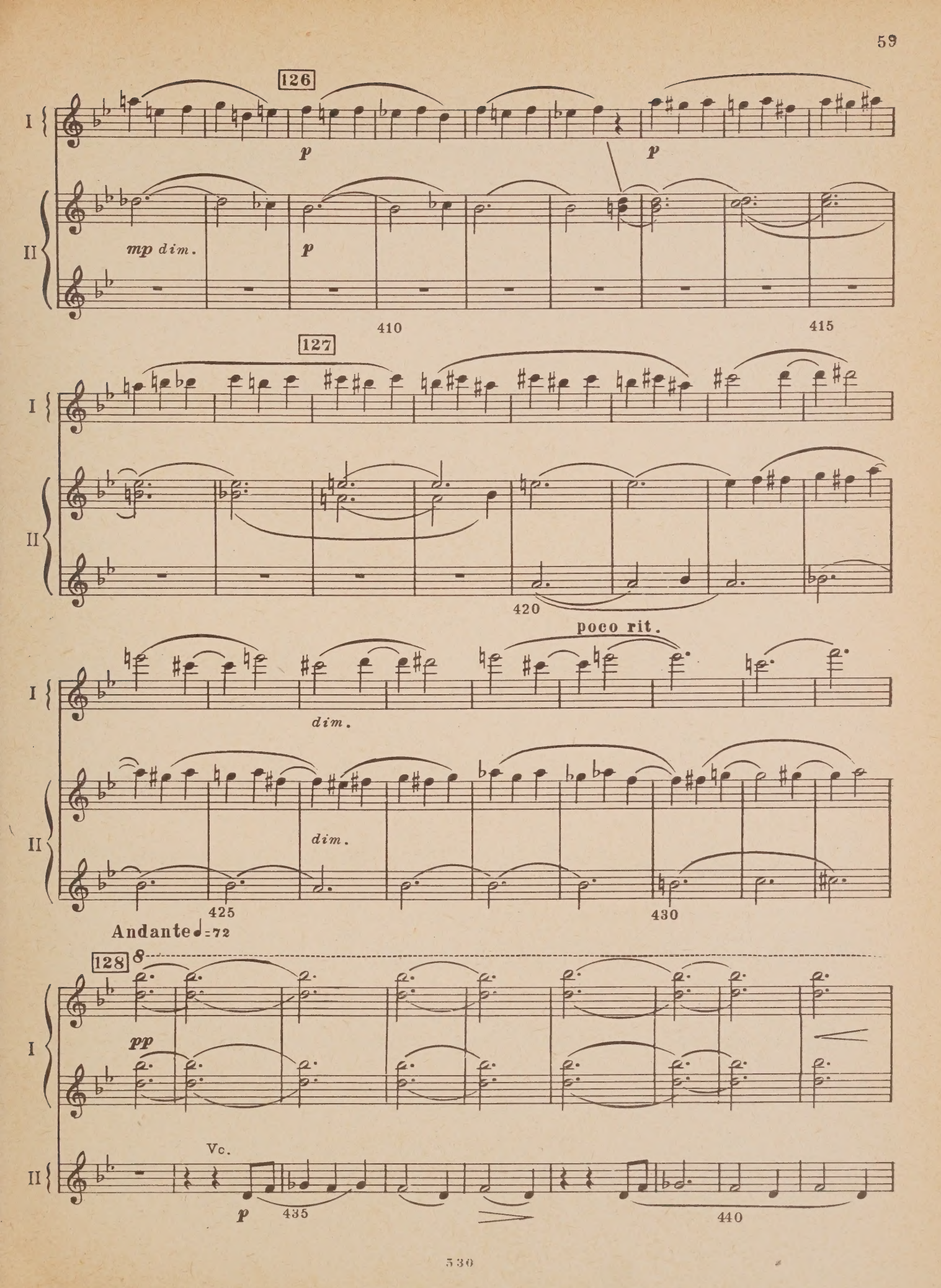

114
I
II
315
dim. poco a poco
dim. poco a poco
320

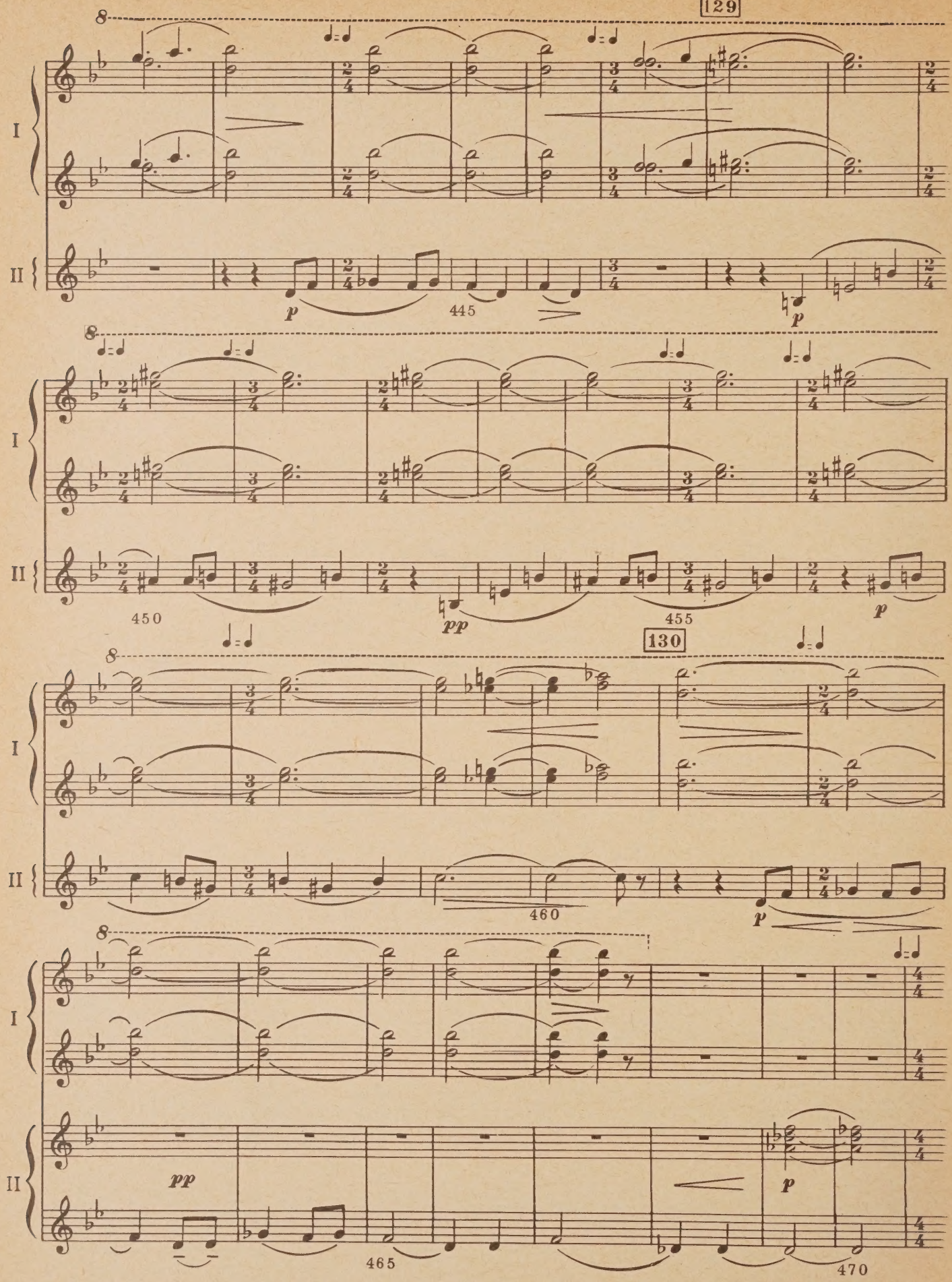

Meno mosso
115
♩= 112
I
II
p
espress. cresc.
Allegretto
♩=63
f
dim.
p
325
330
116
117
espress. cresc.
f
p
cresc. espress.
335

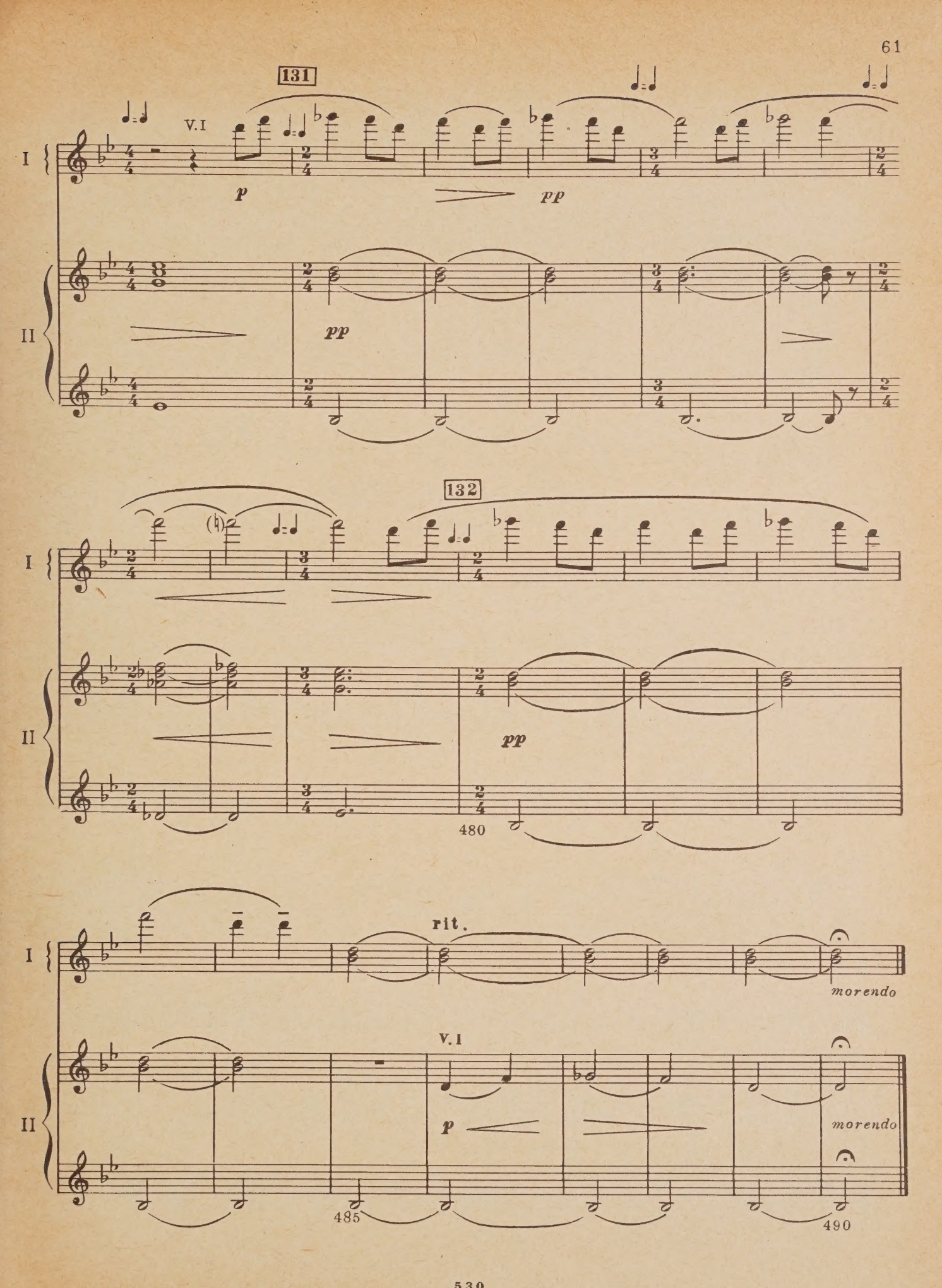

I
II
f
ff
f espress.
340
345
118
poco rit.
350
119
a tempo (♩=68)
dim.
p
355


120
I
II
360
121
mf
365
cresc.
f
dim.
370
375
p
380


123
I
II
385
124
cresc.
cresc.
390
mf
f
395
125
mf
dim.
mf
400
405


126
I
II
p
p
mp dim.
p
410
415
127
I
II
420
poco rit.
dim.
dim.
425
430
Andante ♩=72
128
8
pp
Vc.
p
435
440

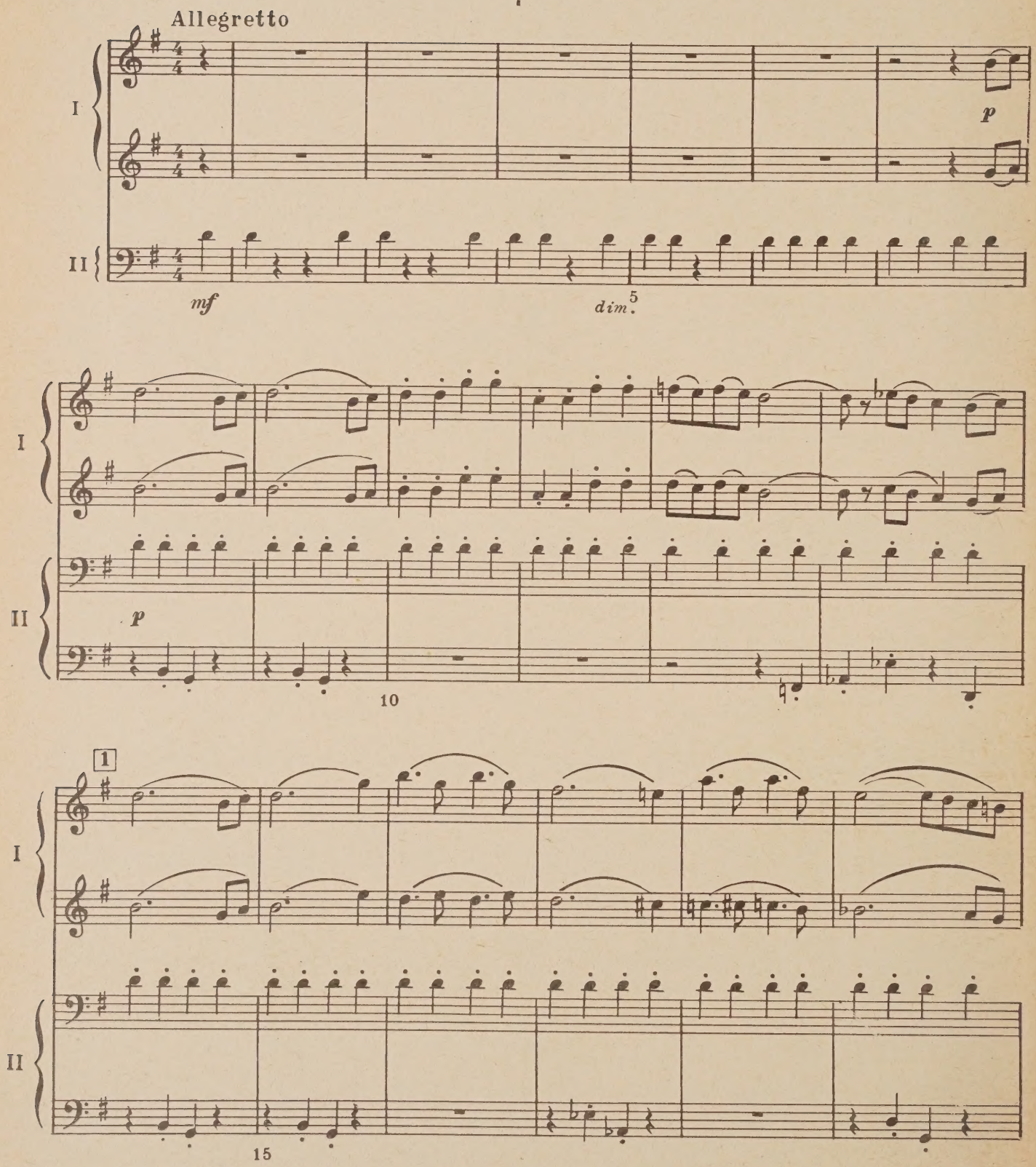

129
I
II
p
445
pp
450
455
130
460
465
470

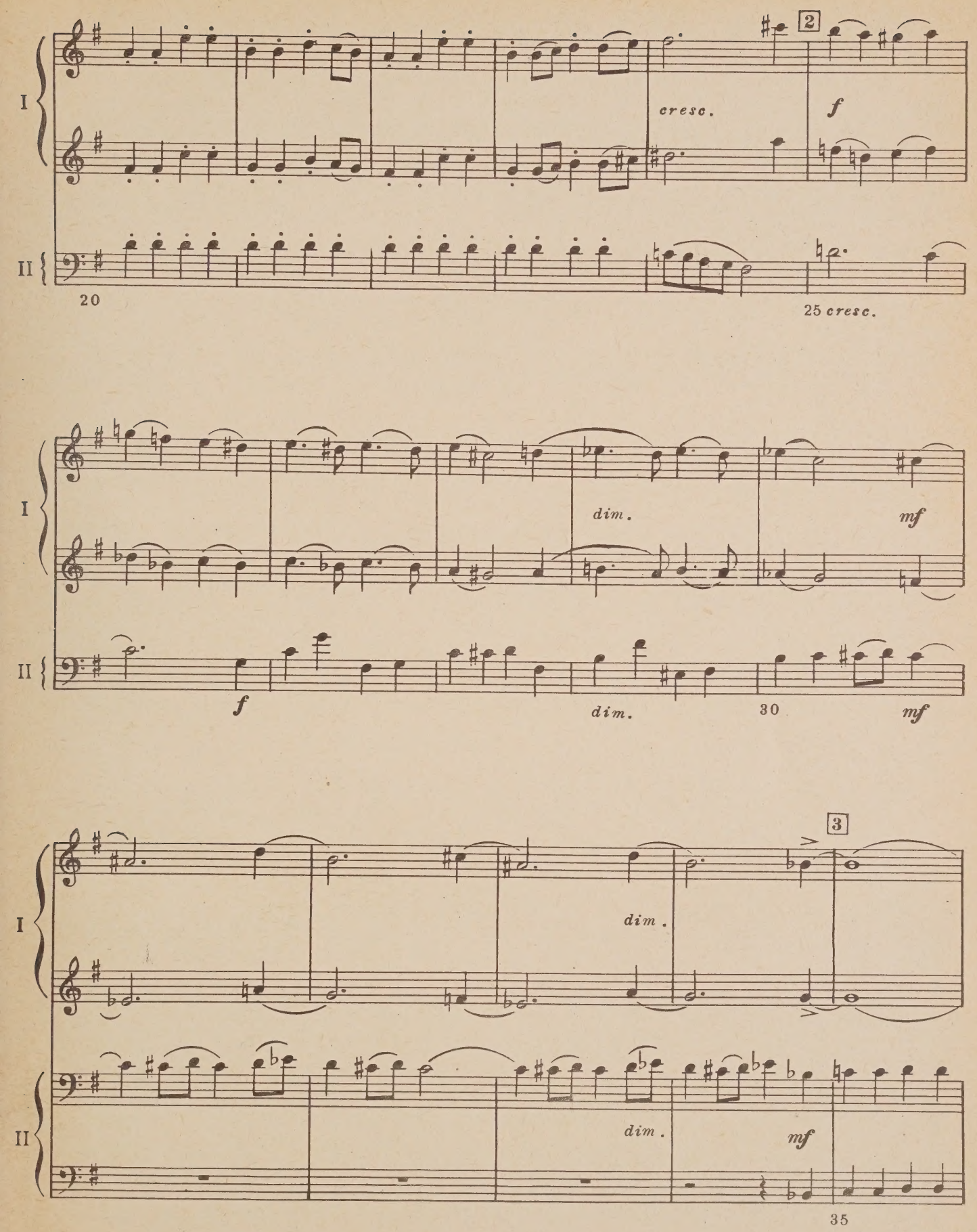

131
V.I
I
II
p
pp
pp
132
(♮)
pp
480
rit.
morendo
V.I
p
morendo
485
490

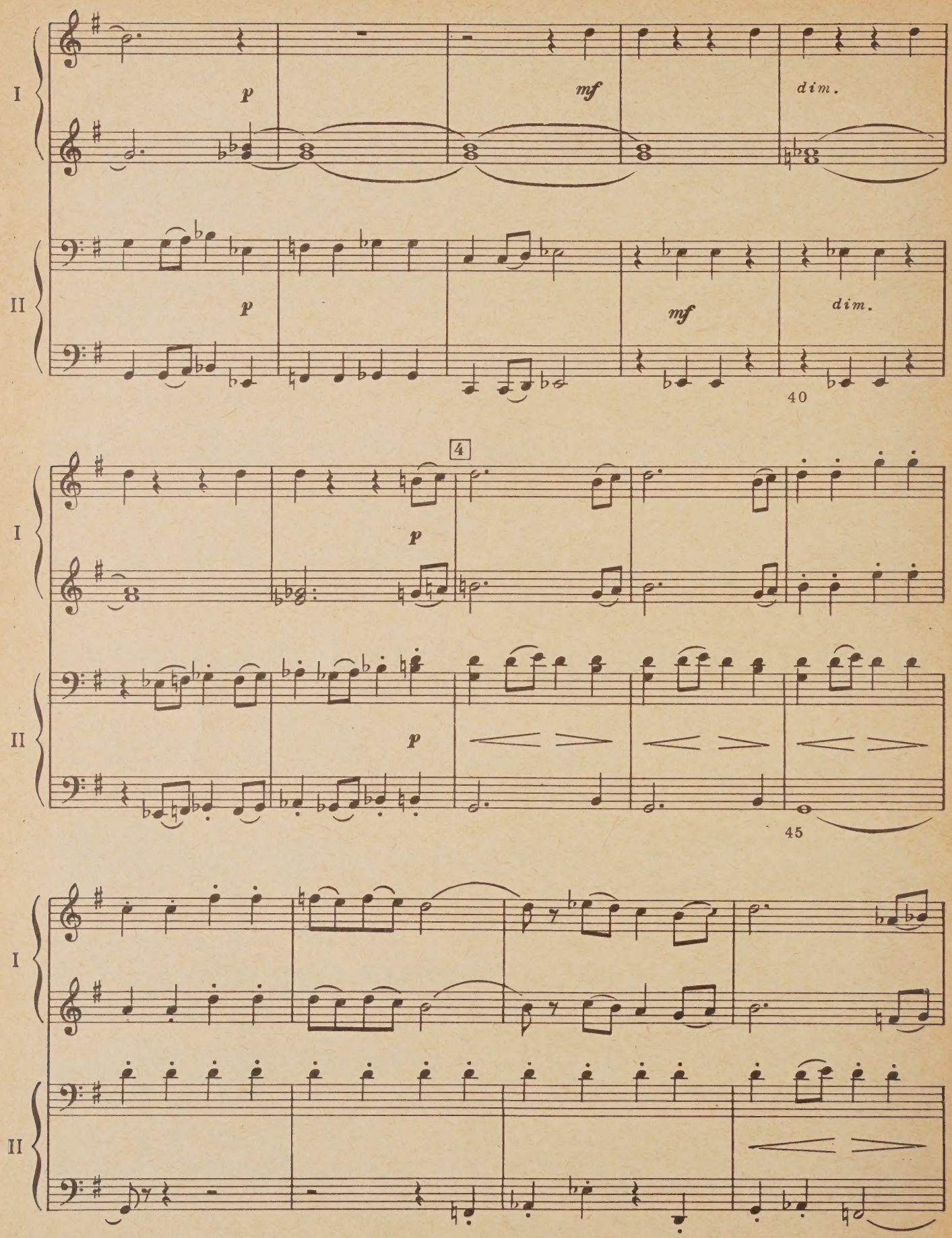
ШЕСТОЙ КВАРТЕТ

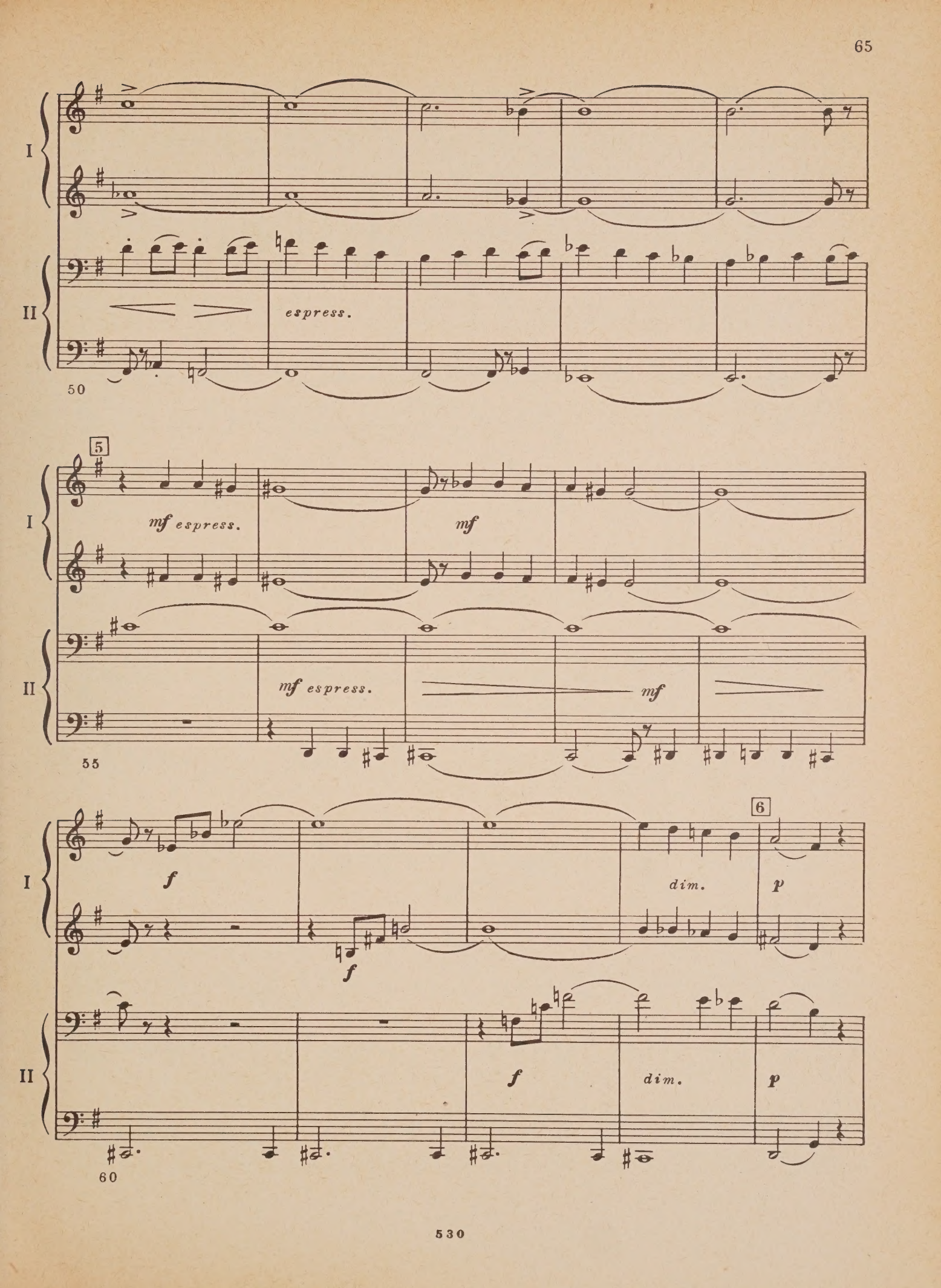
Соч. 101 (1956 г.)

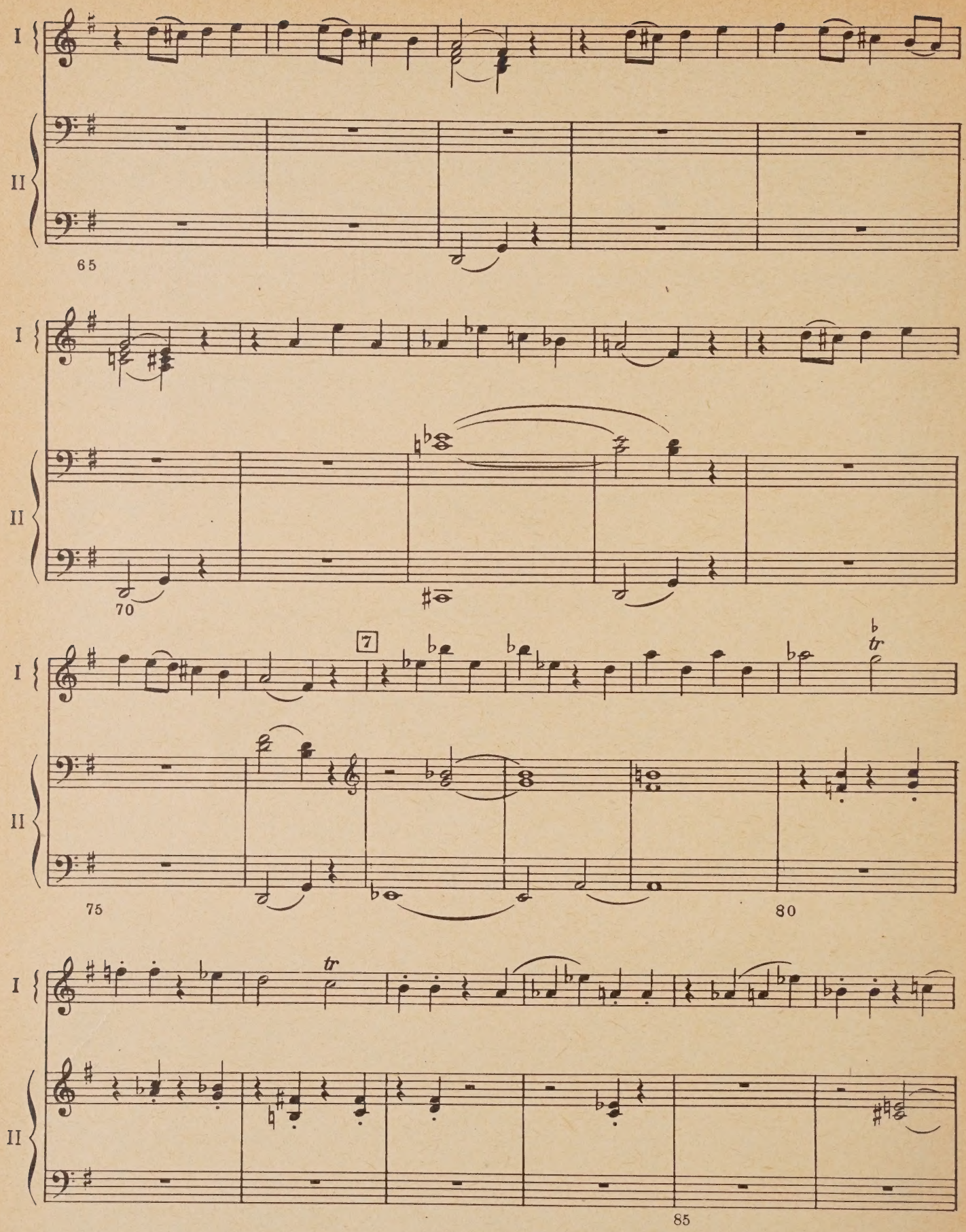
I

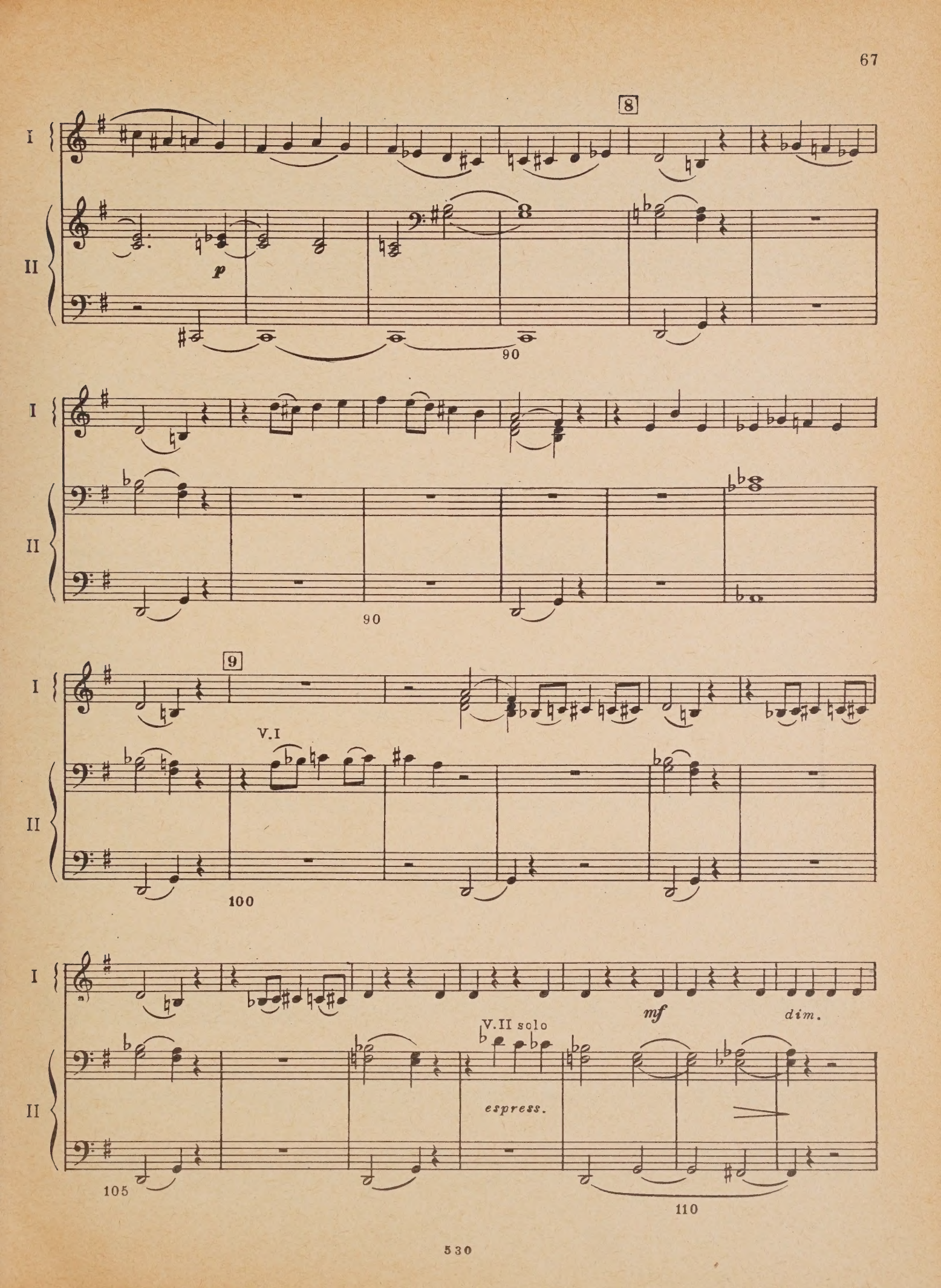


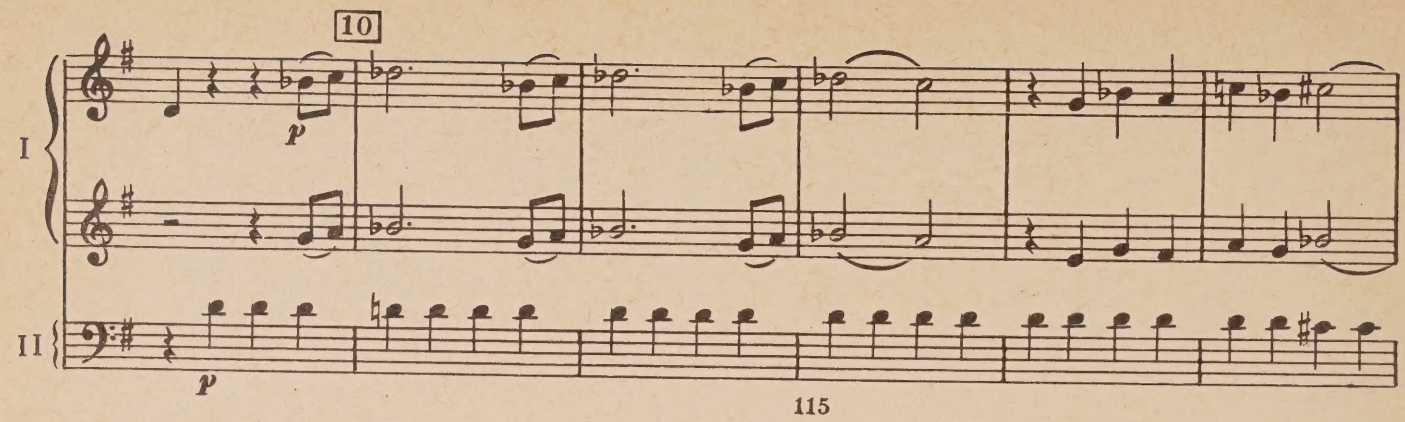

I
II
2
cresc.
f
20
25 cresc.
dim.
mf
f
dim.
30
mf
3
dim.
dim.
mf
35

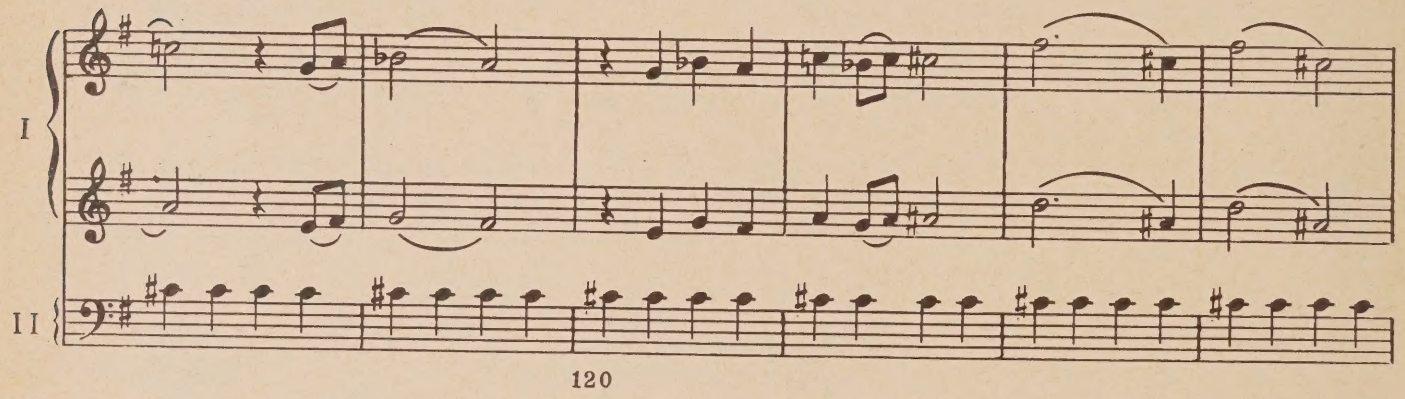

I
p
mf
dim.
II
p
mf
dim.
40
4
I
p
II
p
45
I
II

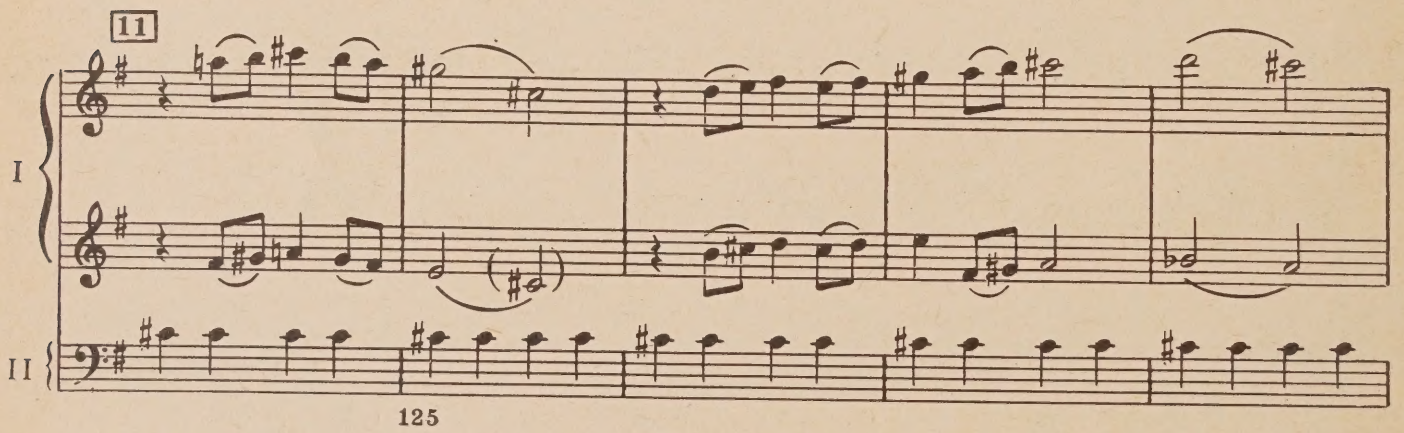

I
II
espress.
50
5
mf espress.
mf
mf espress.
mf
55
6
f
f
dim.
p
f
dim.
p
60

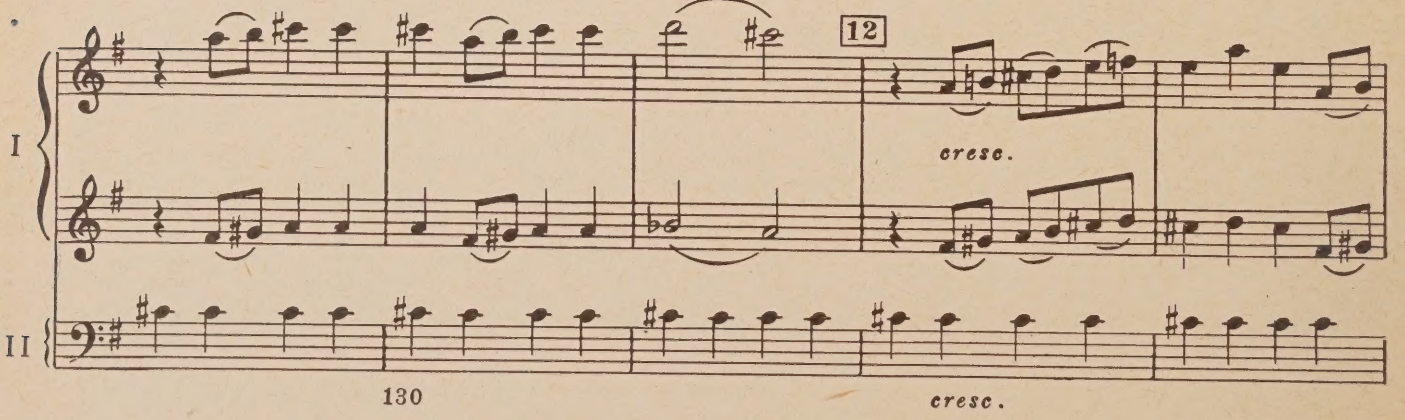

I
II
65
70
7
tr
75
80
85

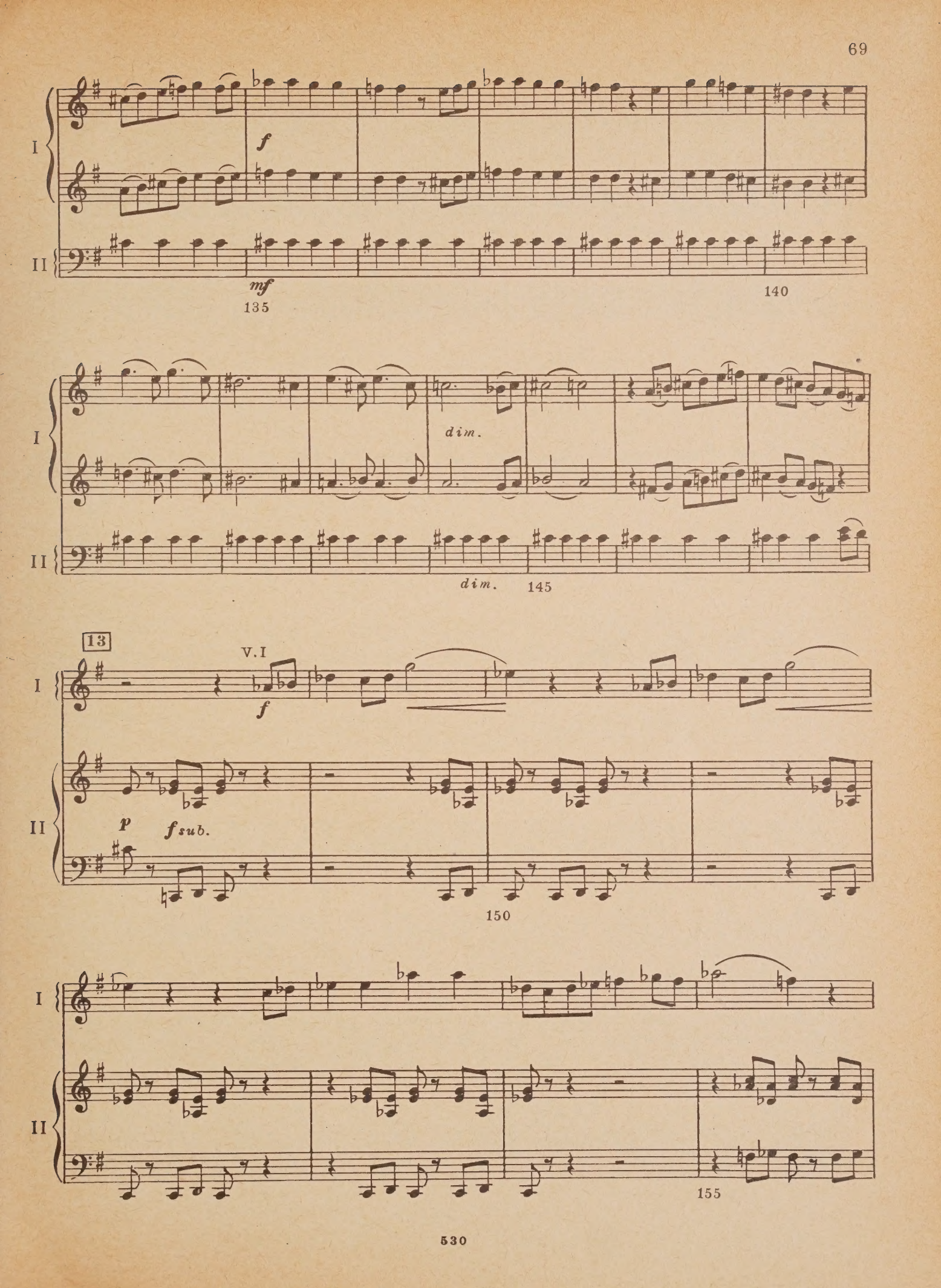

8
I
II
p
90
90
9
V.I
100
mf
dim.
V.II solo
espress.
105
110

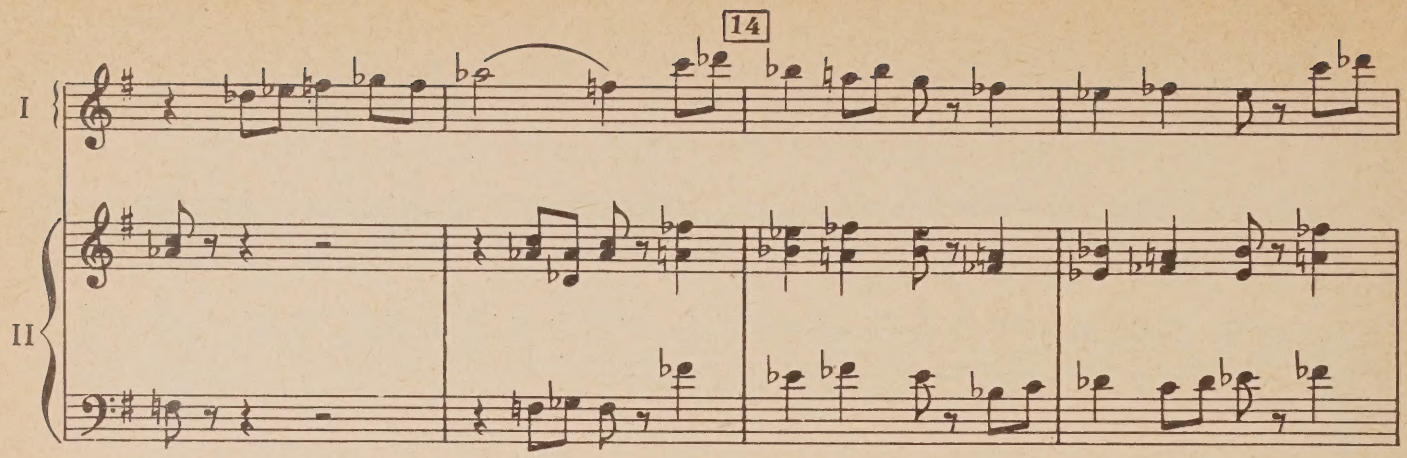

10
I
II
p
p
115

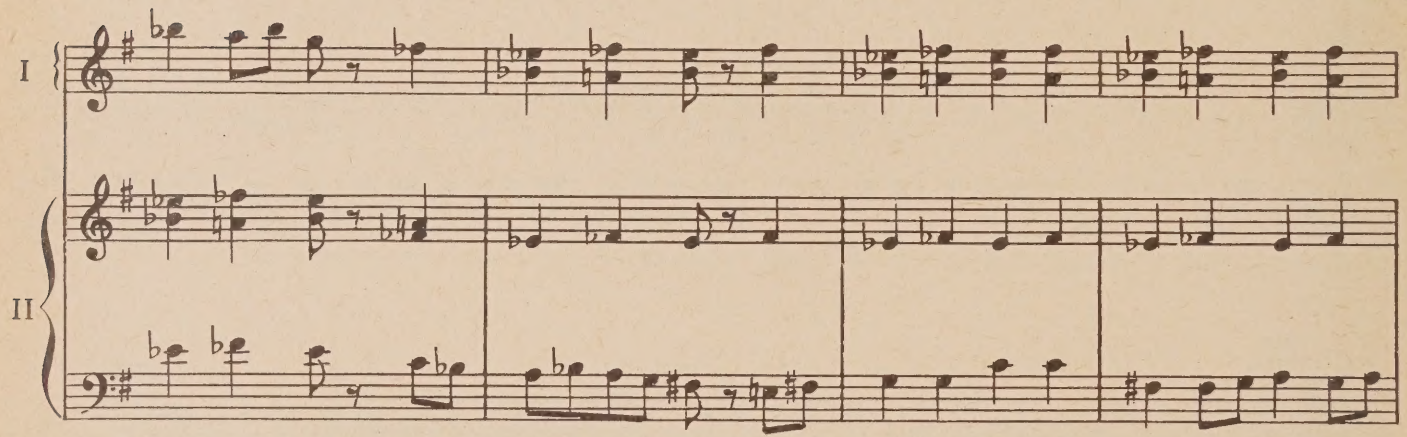

I
II
120


11
I
II
125

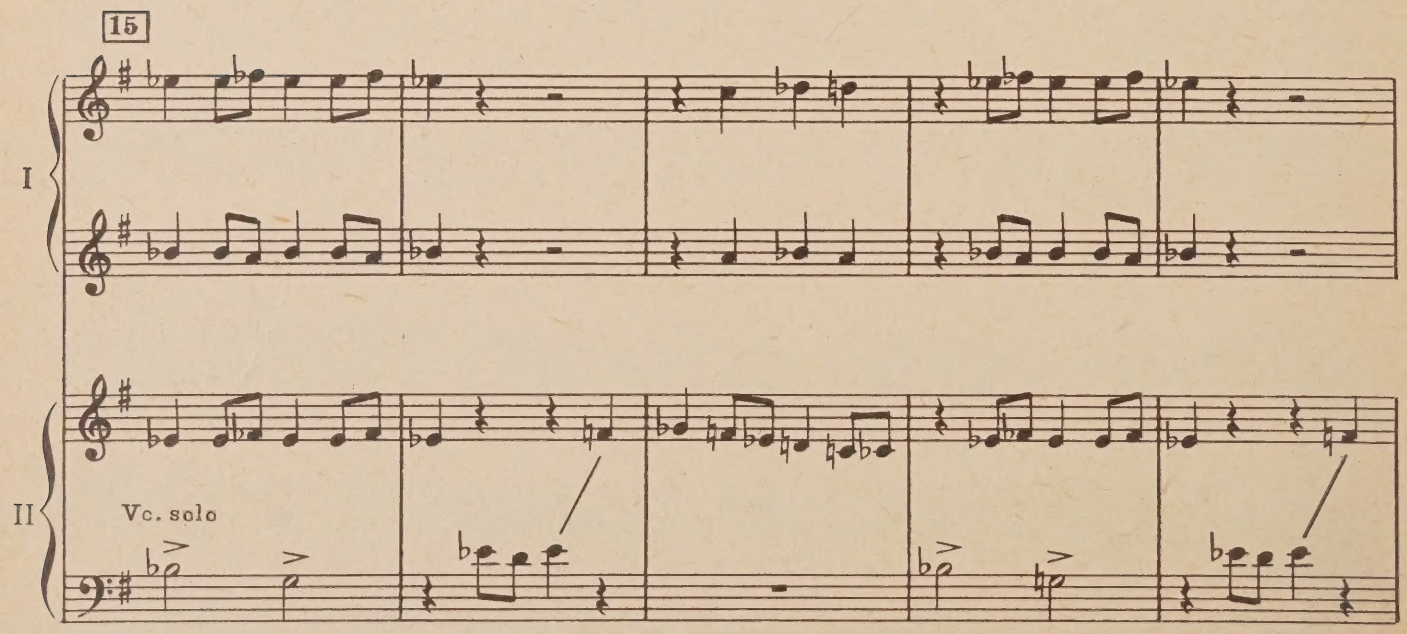

12
I
II
cresc.
130
cresc.


I
II
f
mf
135
140
dim.
dim.
145
13
V.I
f
p
fsub.
150
155

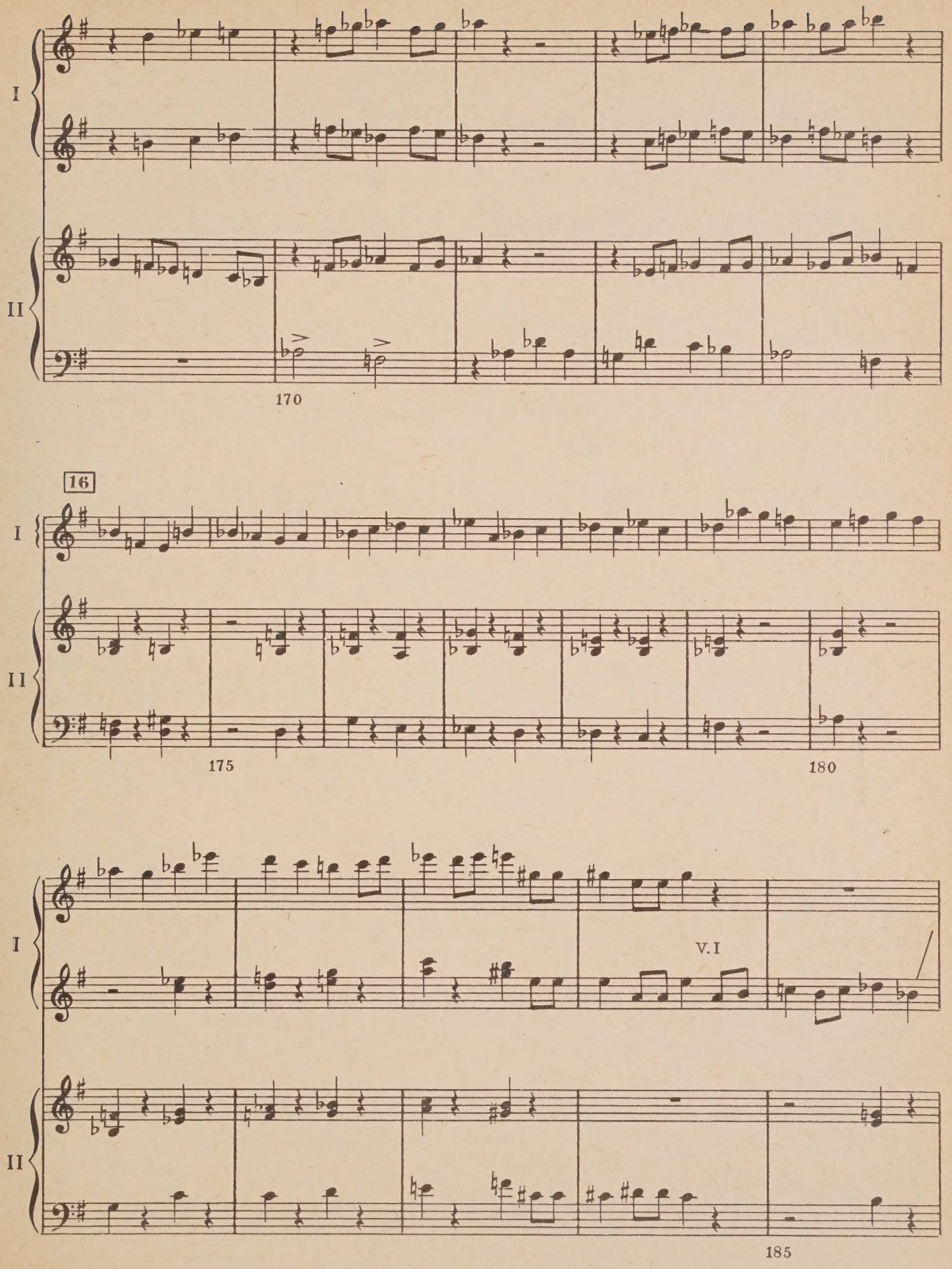




160



165


I
II
170
16
175
180
V.I
185

I

II

190

18

ff

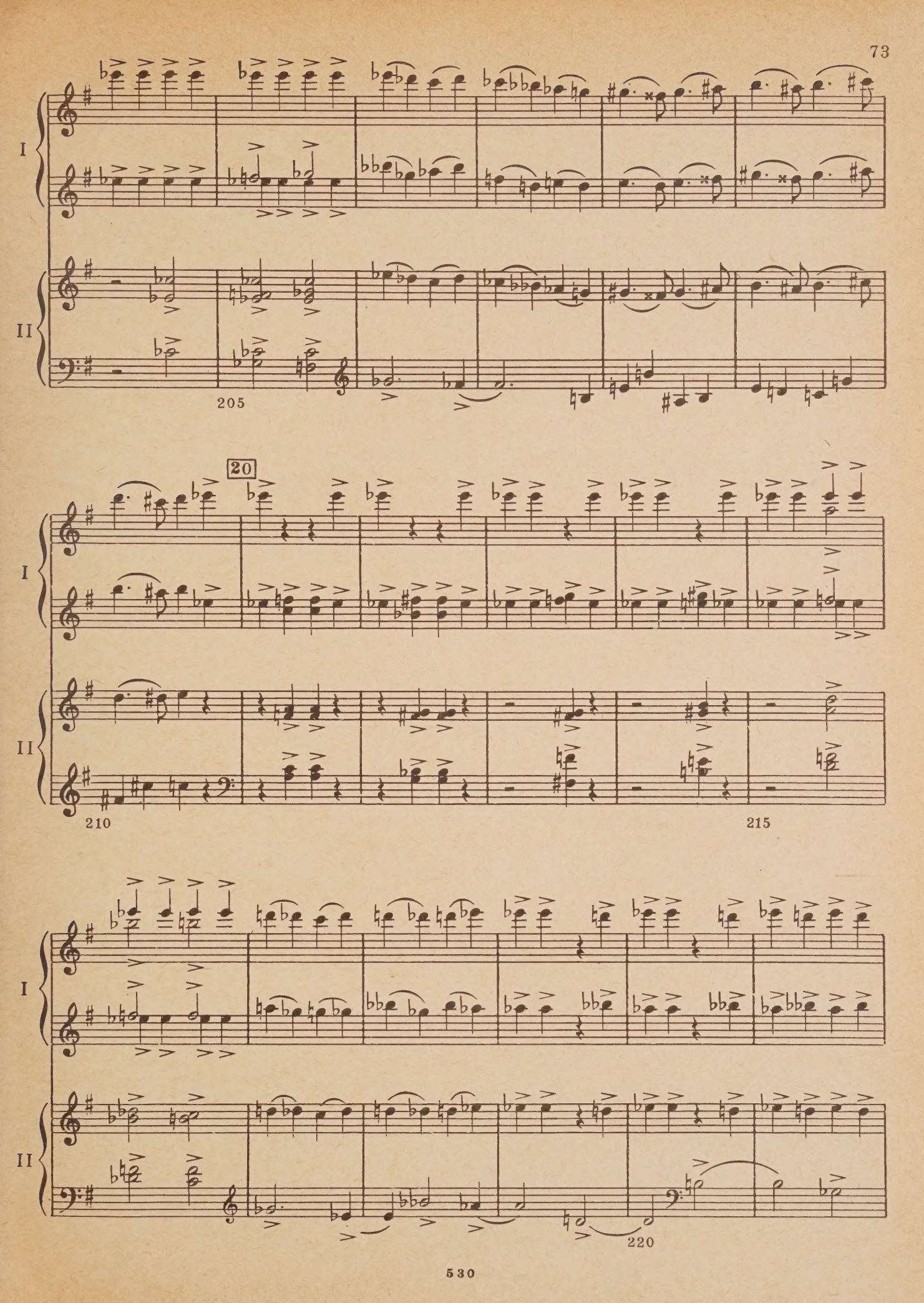
tr

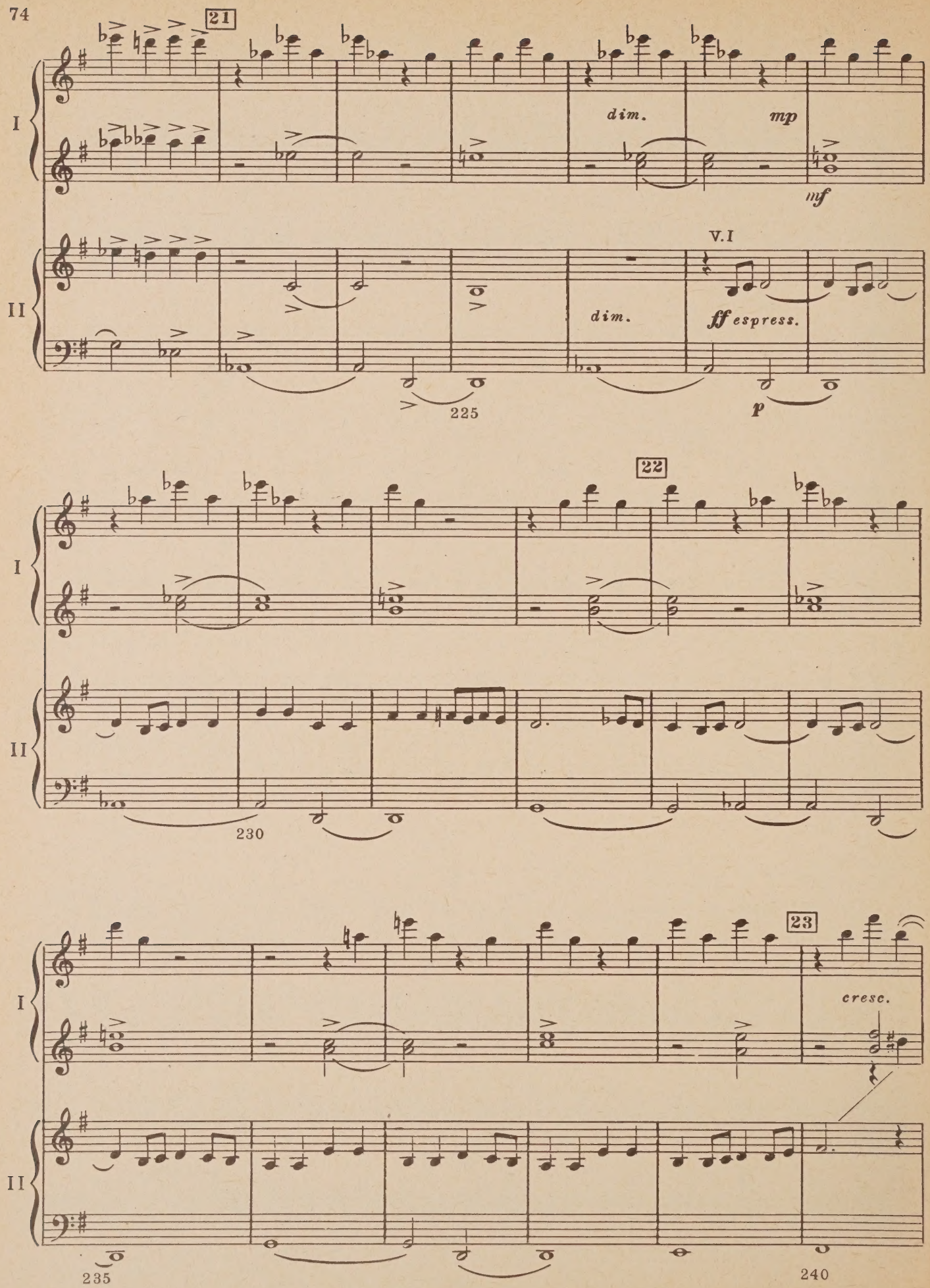
195

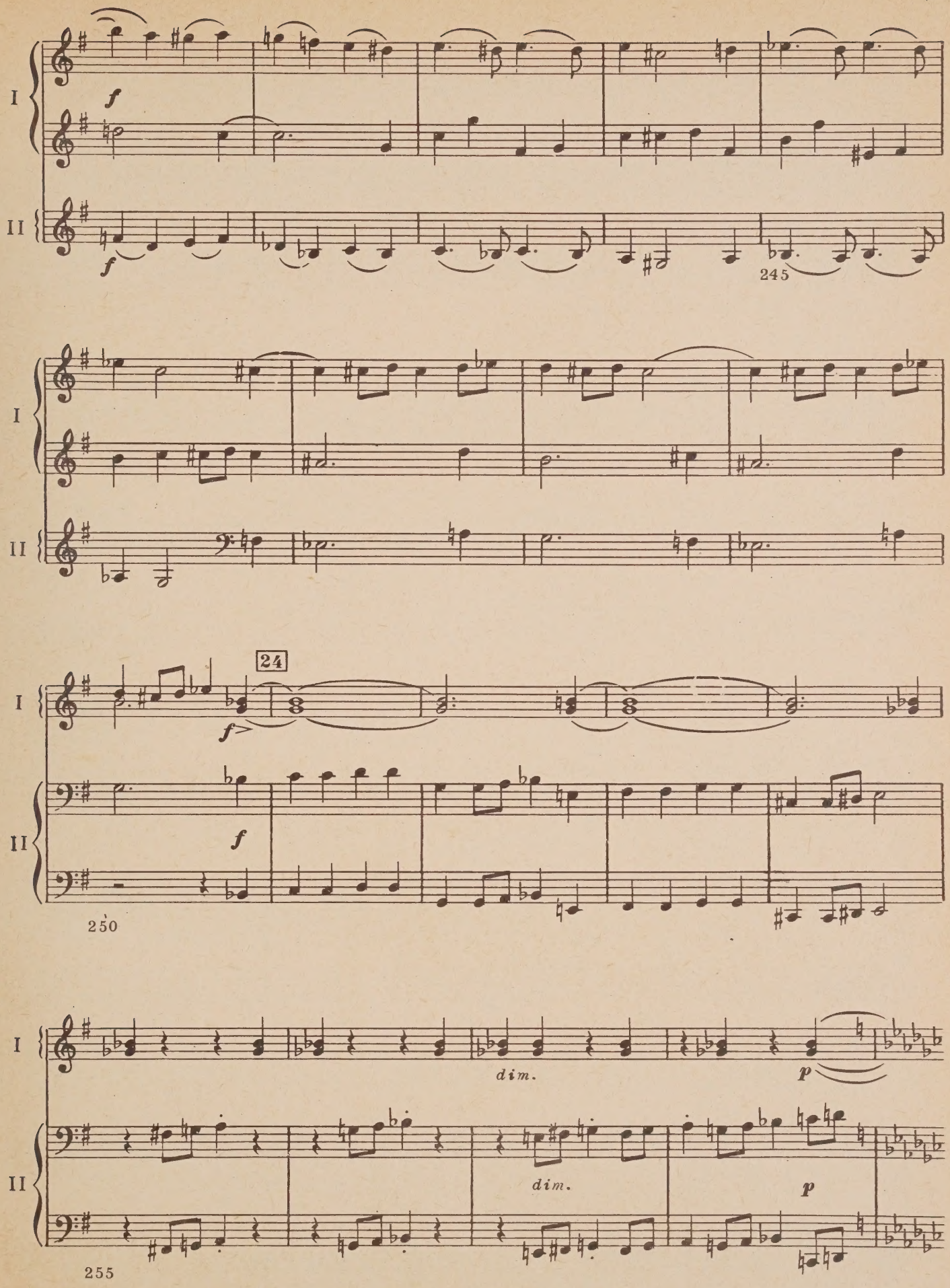
19

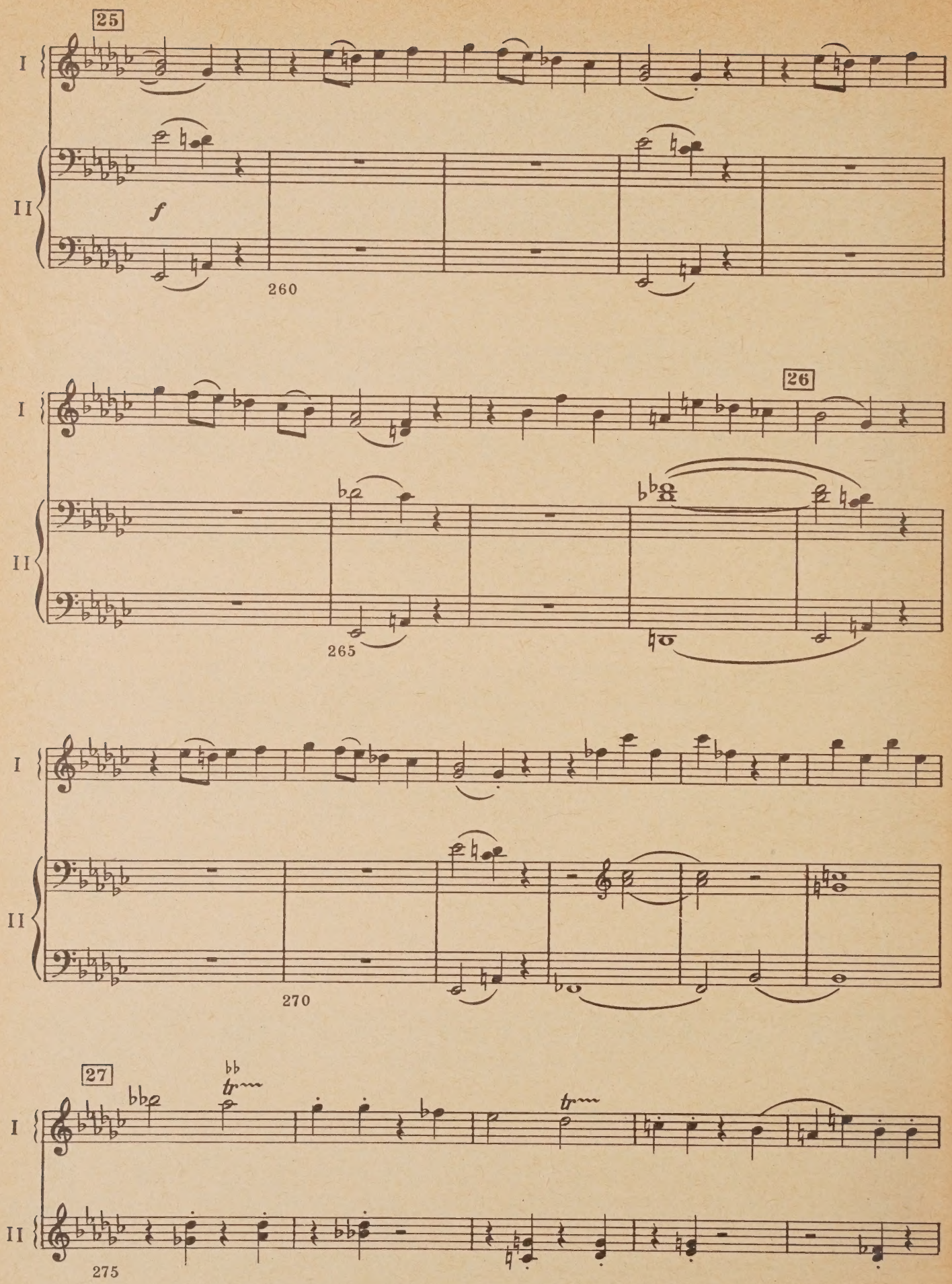
ff

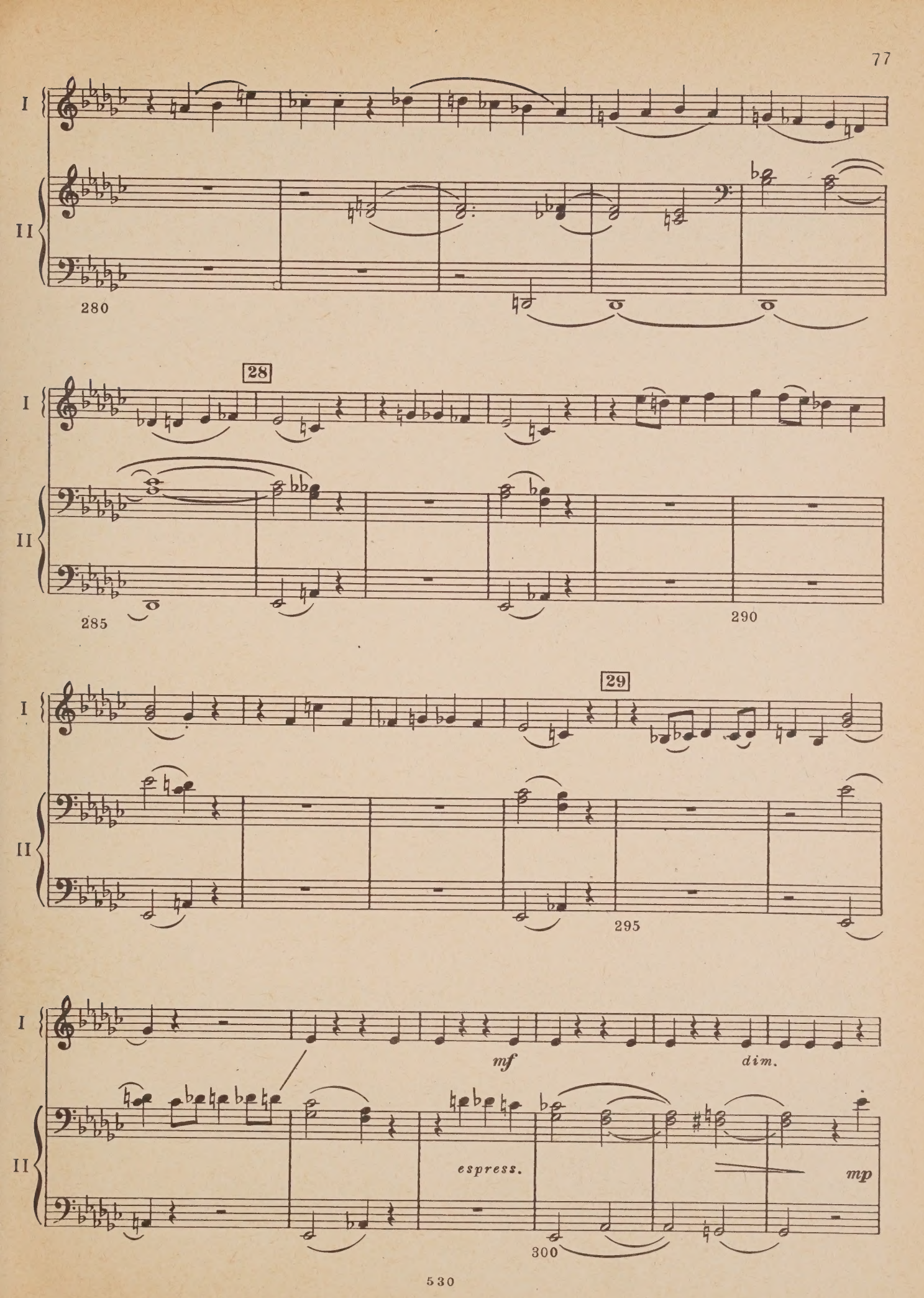
200

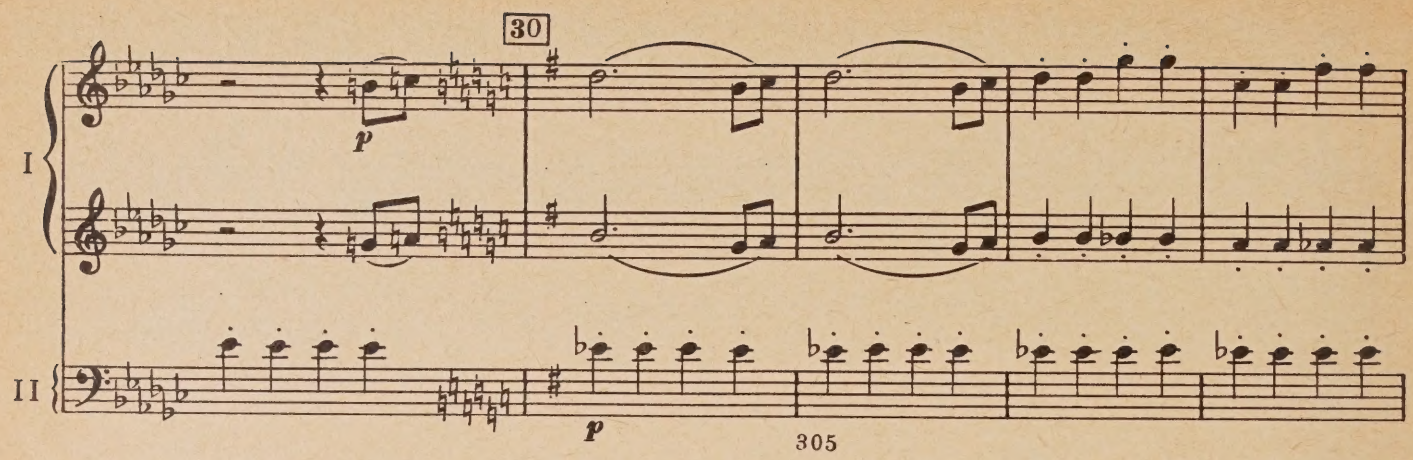

I
II
205
20
210
215
220

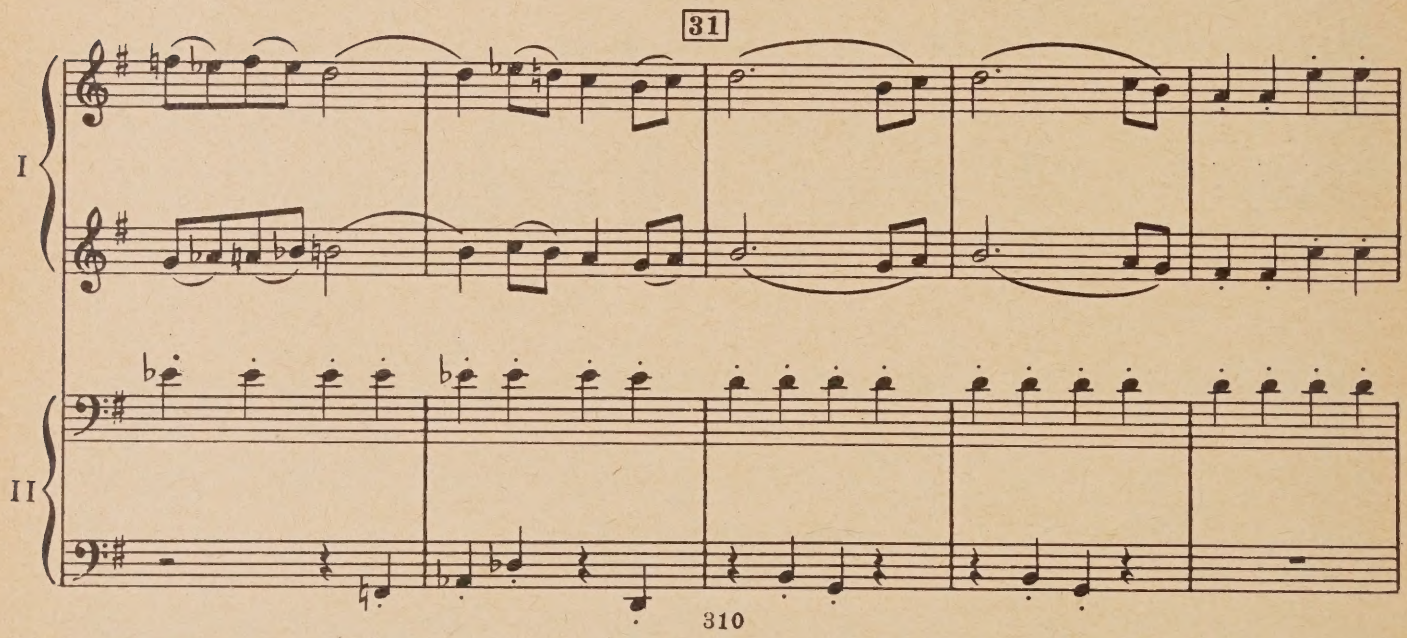

21
I
II
dim.
mp
mf
V.I
dim.
ff espress.
p
225
22
230
23
cresc.
235
240

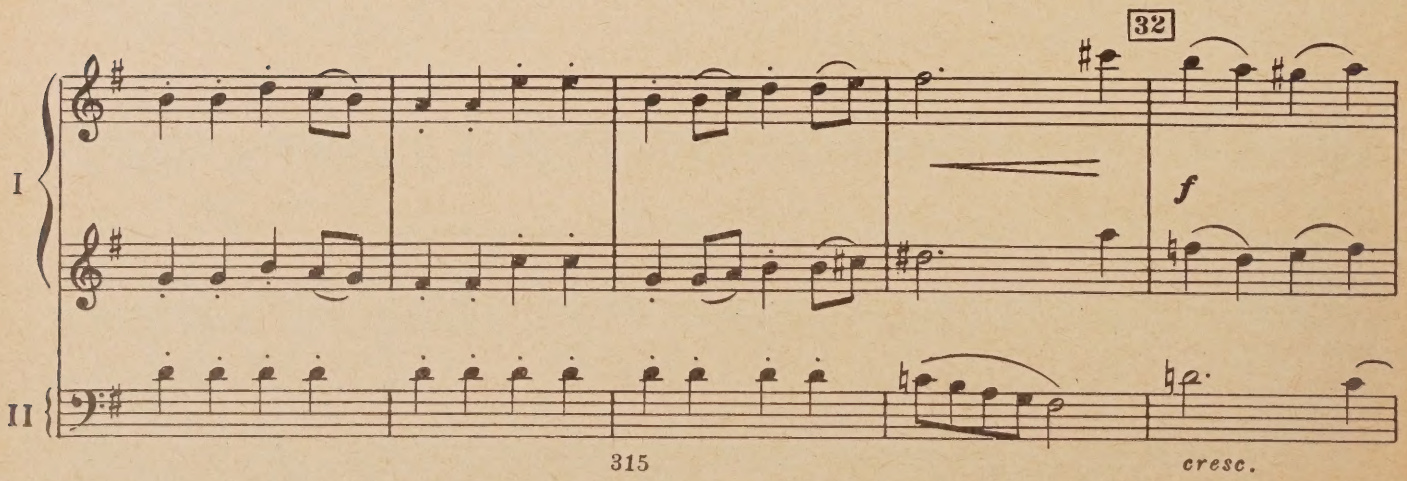

I
II
f
245
24
250
dim.
p
255

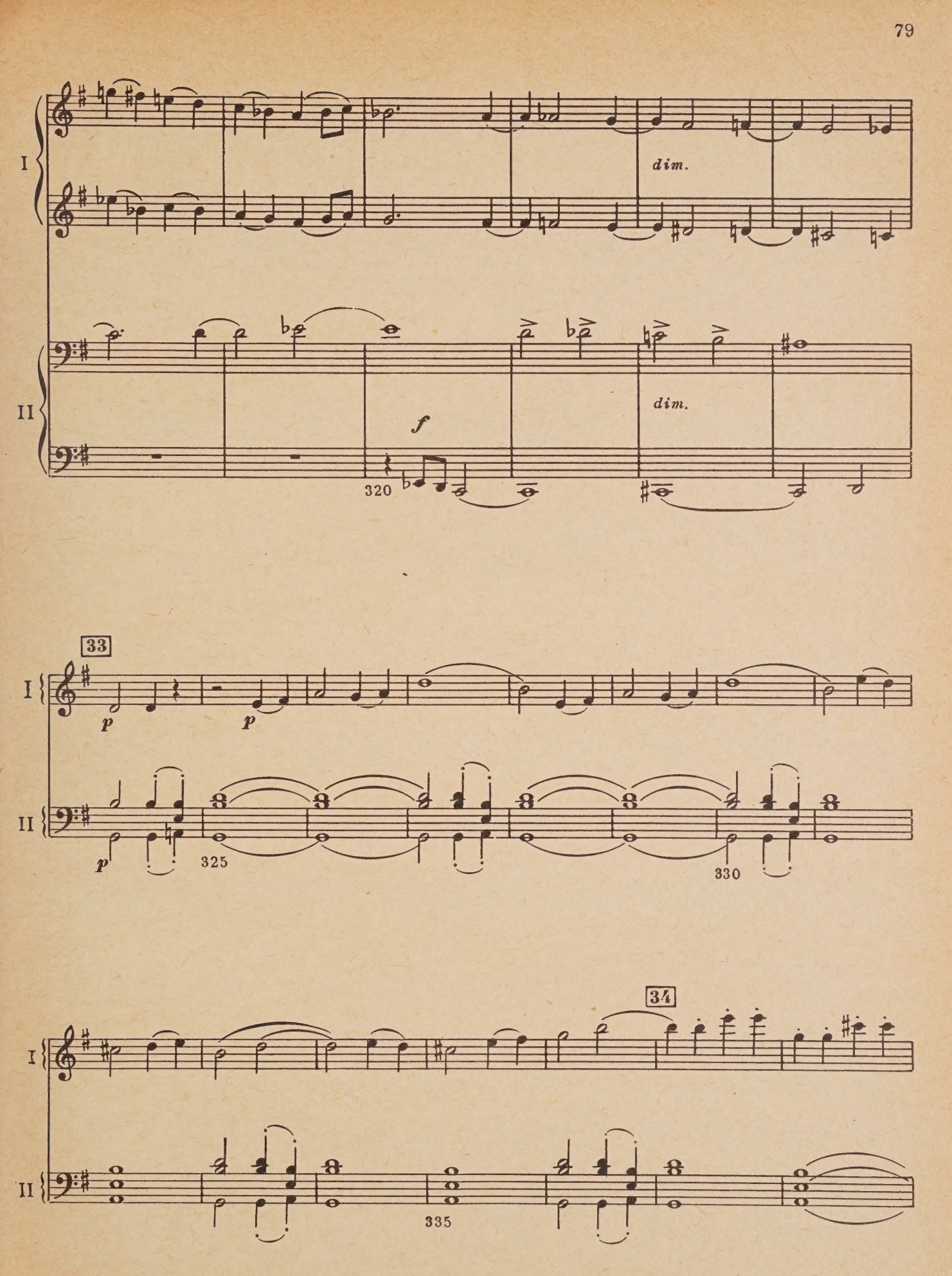

25
I
II
f
260
26
265
270
27
tr
275

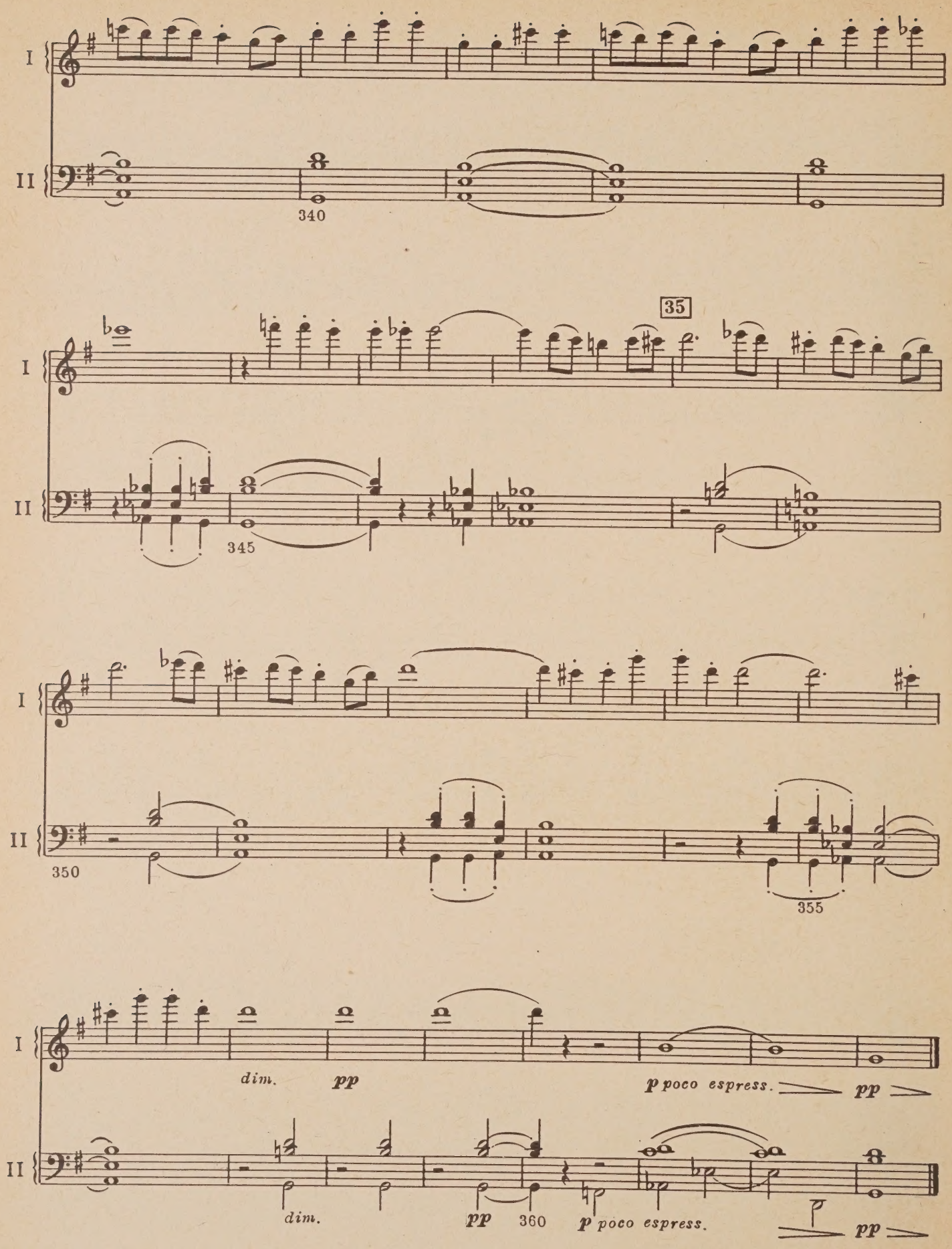

I
II
280
28
285
290
29
295
mf
dim.
espress.
mp
300


30
I
II
p
p
305

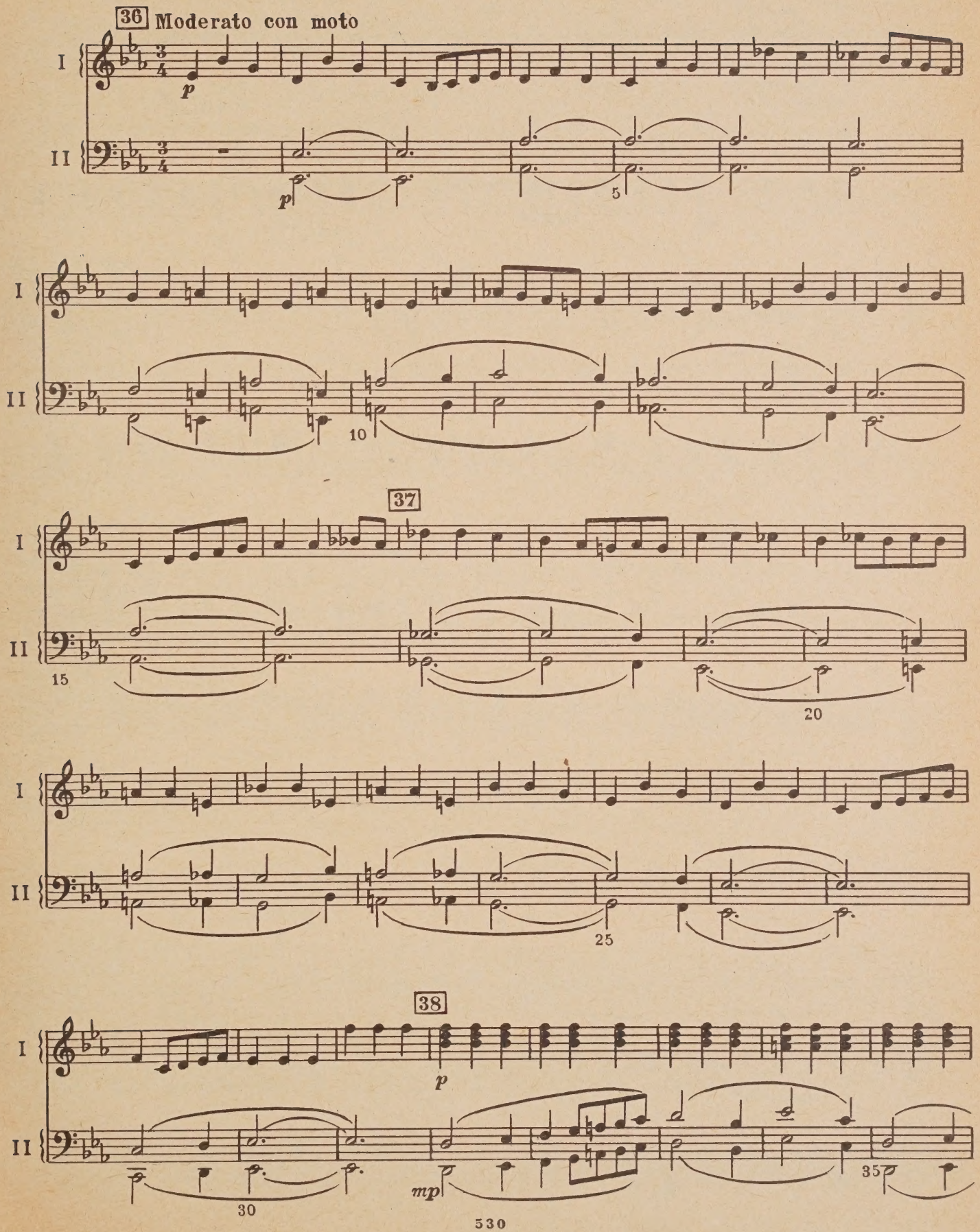

31
I
II
310

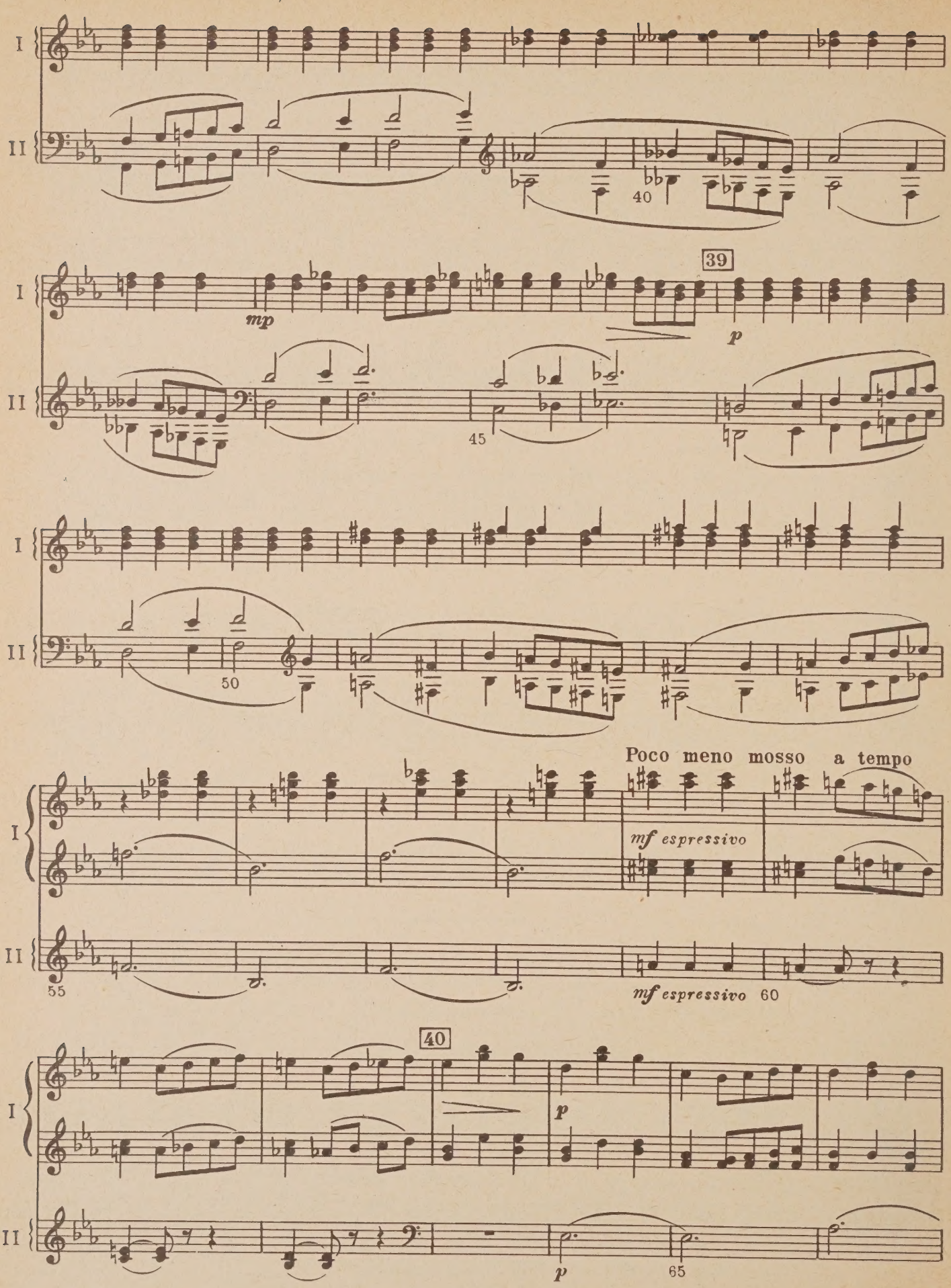

32
I
II
f
315
cresc.

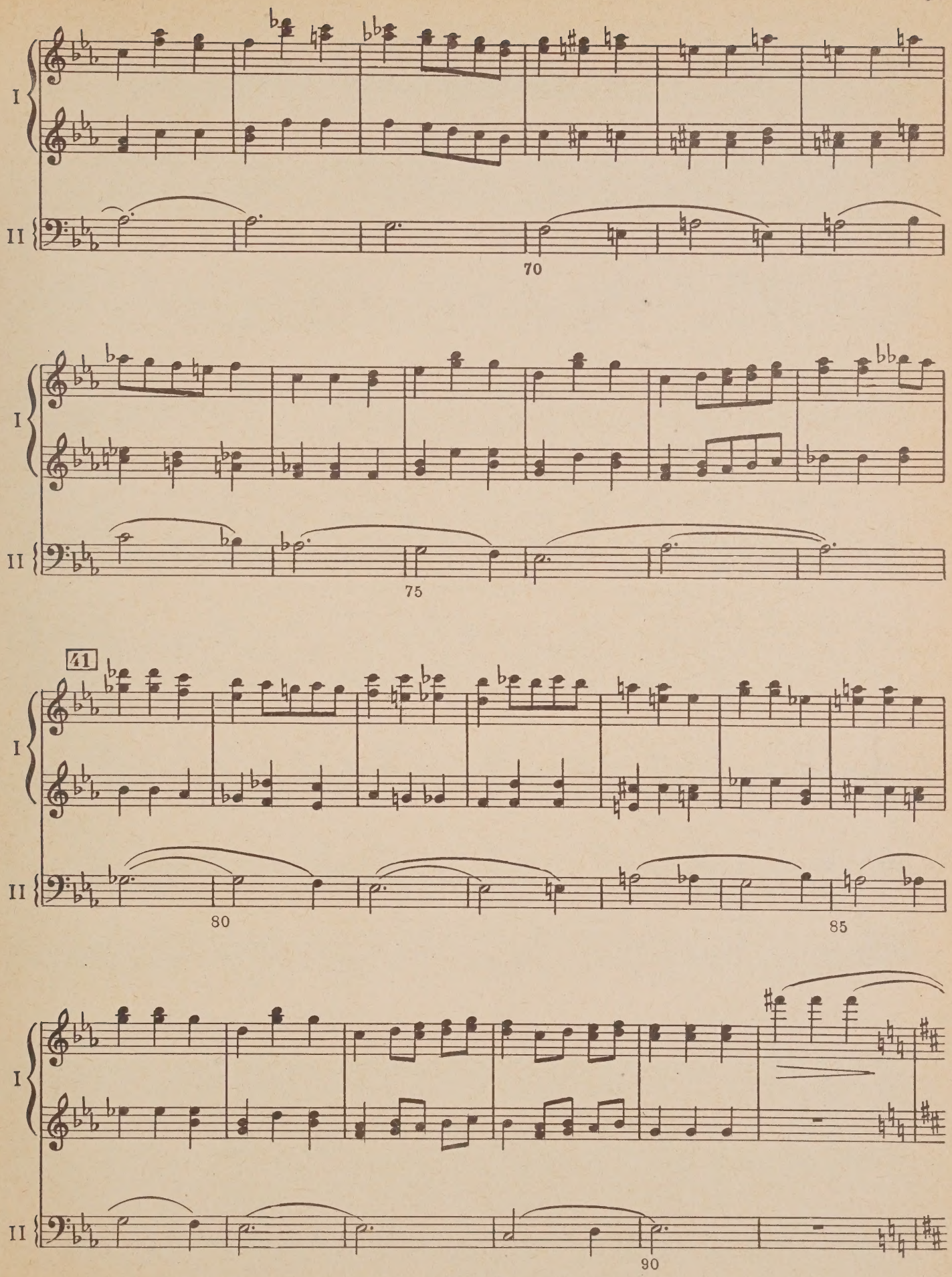

I
II
dim.
f
320
33
p
325
330
34
335

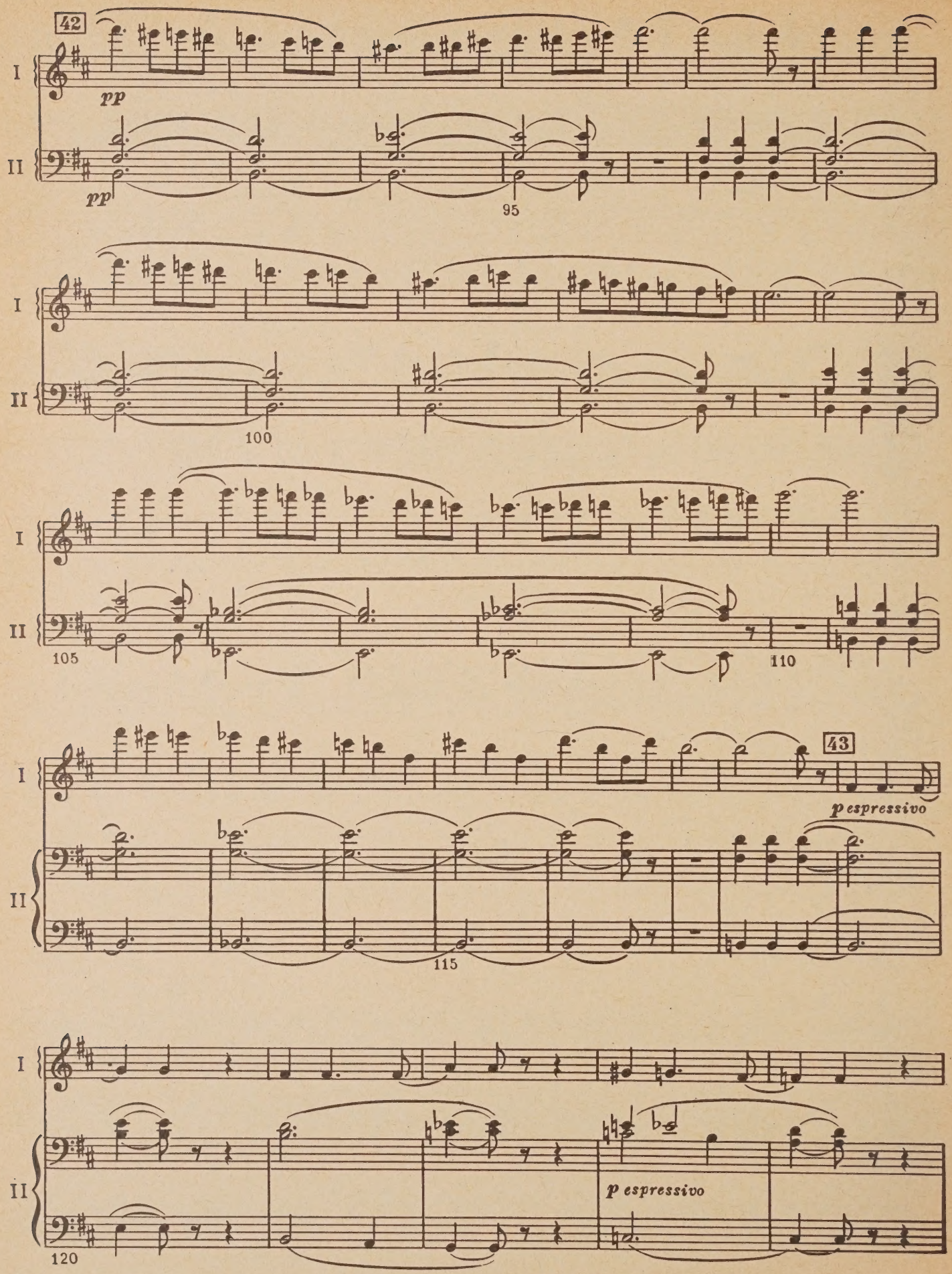

I
II
340
35
345
350
355
dim.
pp
p poco espress.
pp
dim.
pp
360
p poco espress.
pp

II




I
II
40
39
mp
p
45
50
Poco meno mosso a tempo
mf espressivo
55
mf espressivo 60
40
p
p
65


I
II
70
75
41
80
85
90


42
I
II
pp
pp
95
100
105
110
43
p espressivo
115
120
p espressivo

I

dim.

pp

II

pp

pespressivo

125

130

44

I

pespressivo

II

135

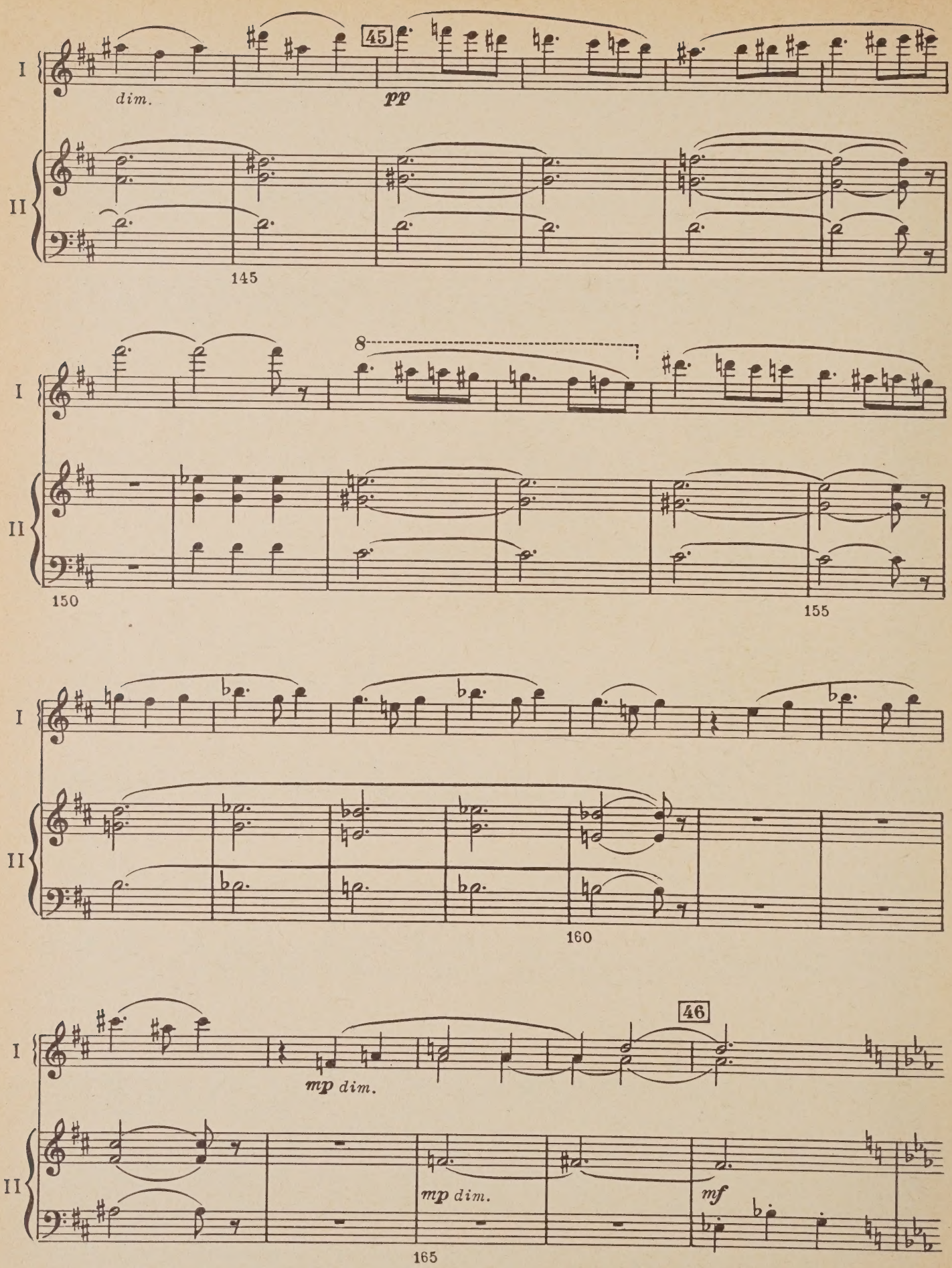
I

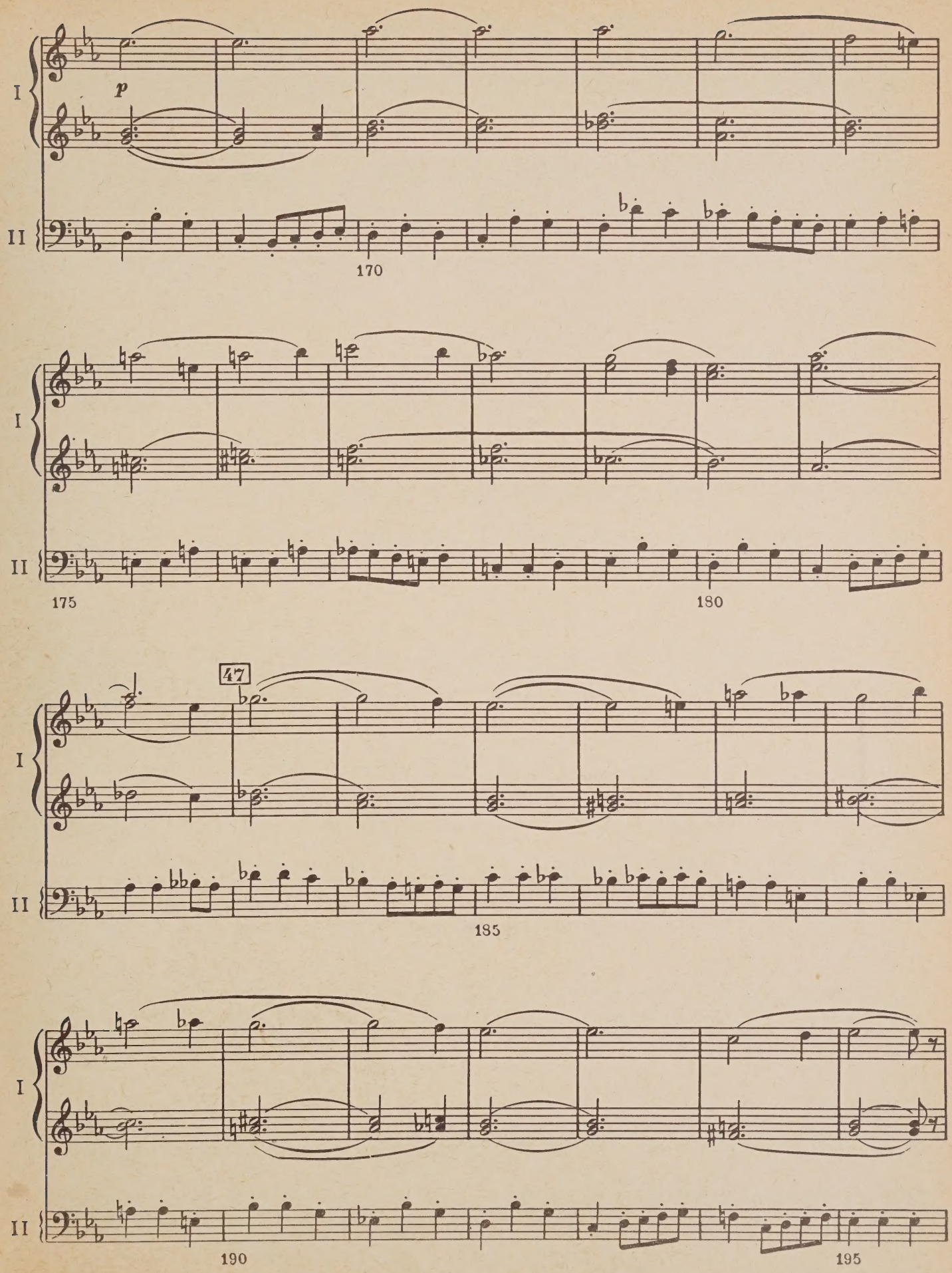
pp

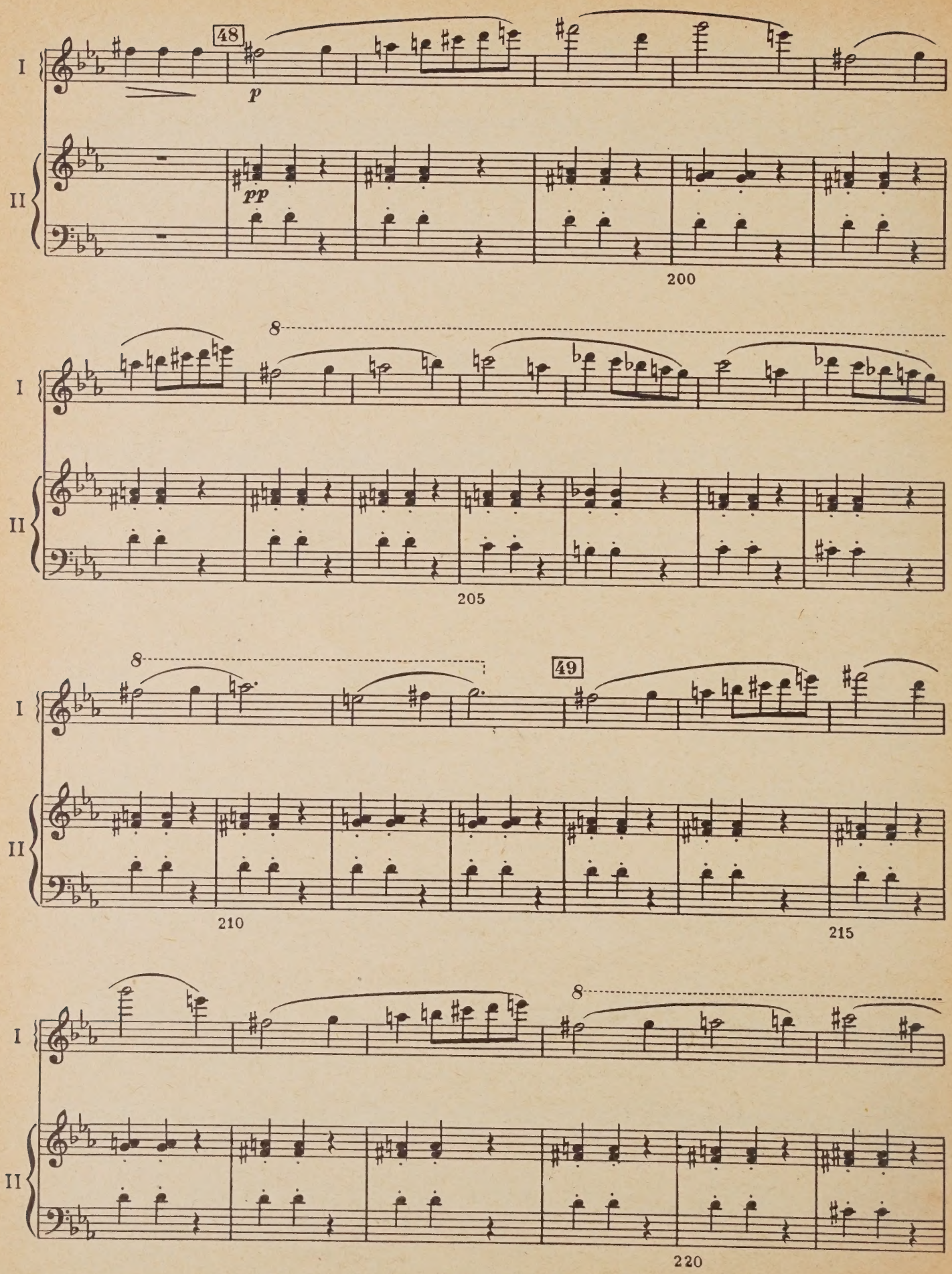
II

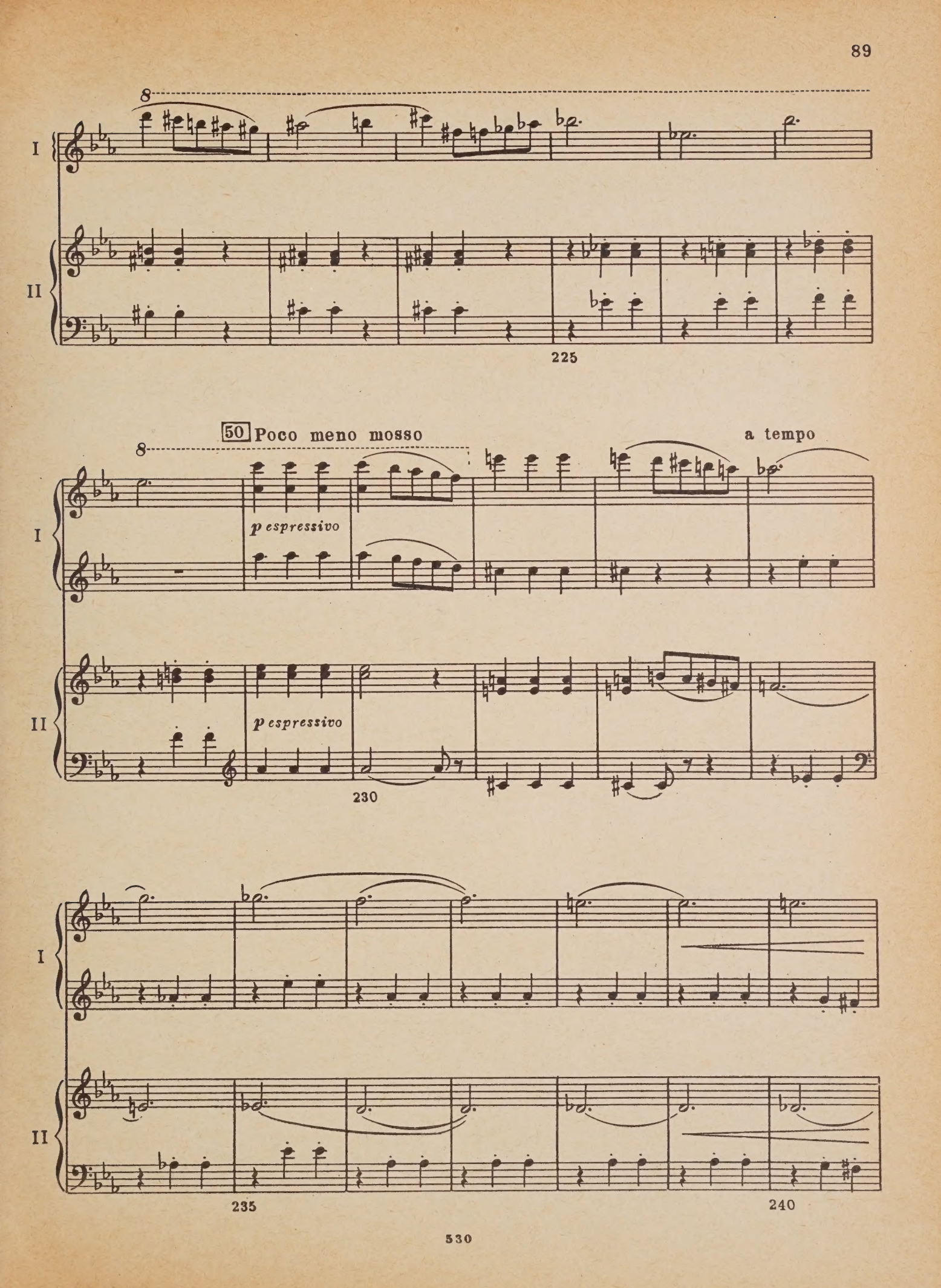
pp

140


I
II
dim.
45
pp
145
8
150
155
160
46
mp dim.
mp dim.
mf
165


I
II
p
170
175
180
47
185
190
195


48
p
pp
I
II
200
8
205
8
49
210
215
8
220


8
I
II
225
50 Poco meno mosso
a tempo
p espressivo
p espressivo
230
235
240

I

II

245

51

p dim.

pp

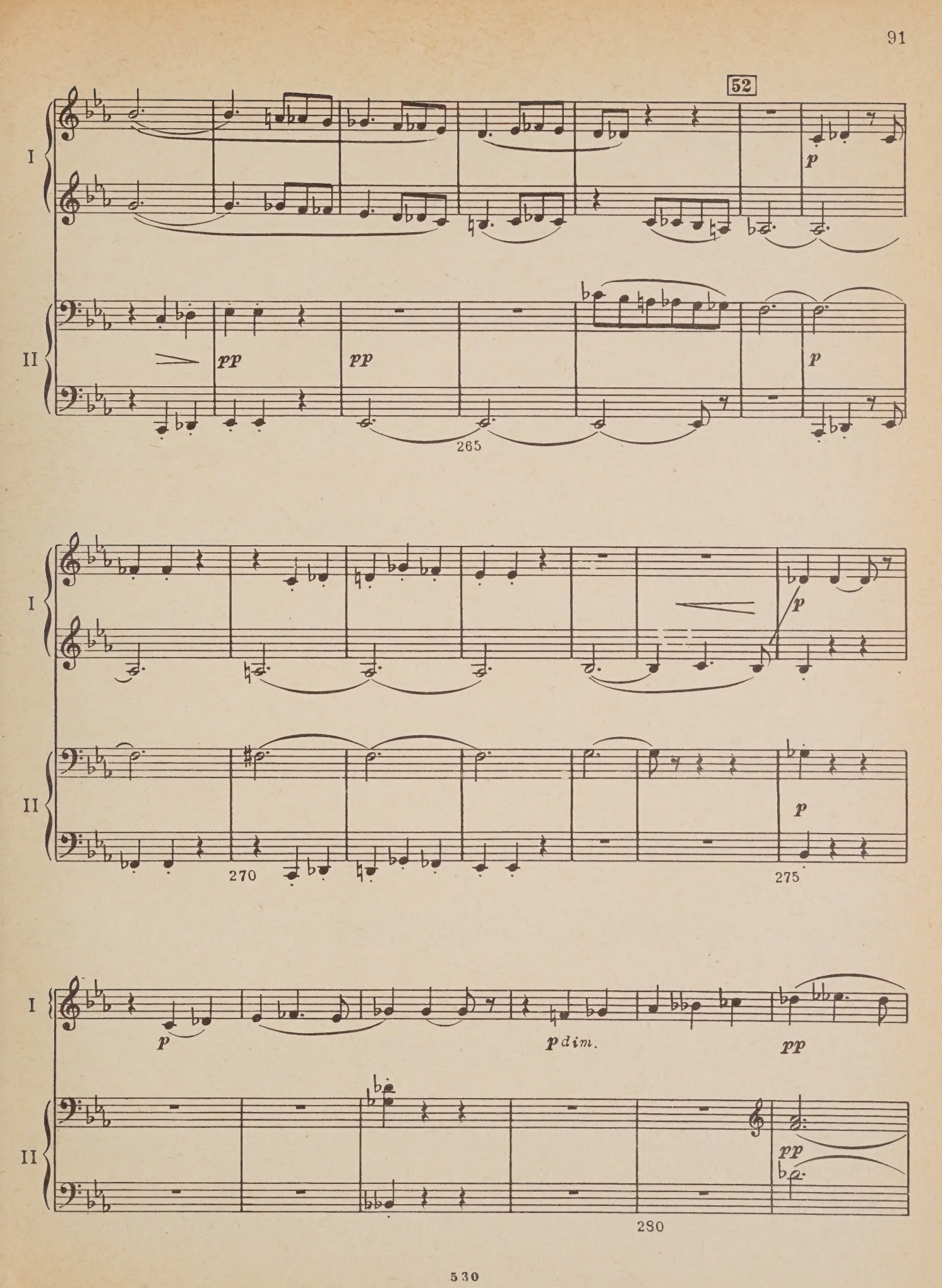
pp

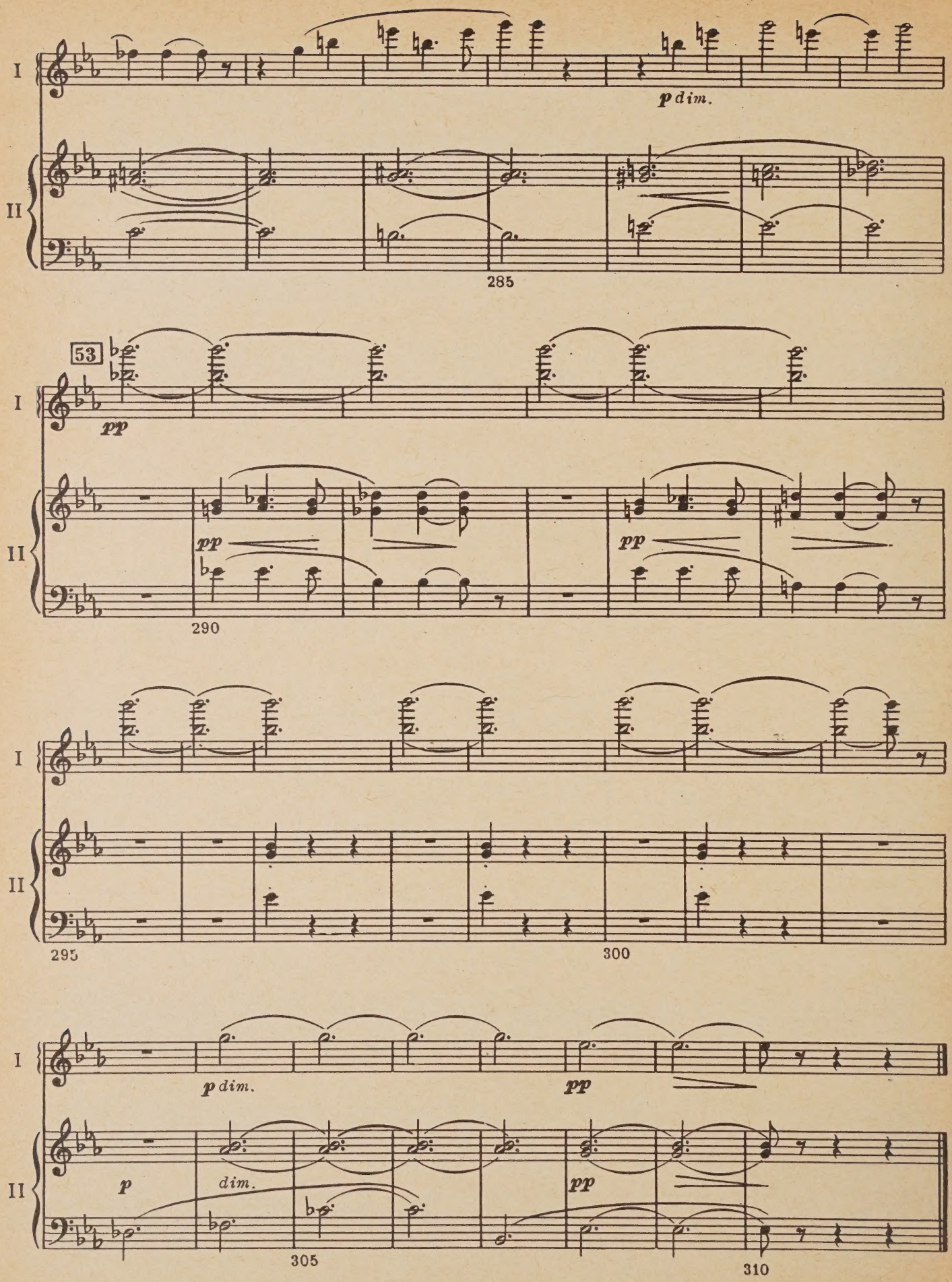
250

255

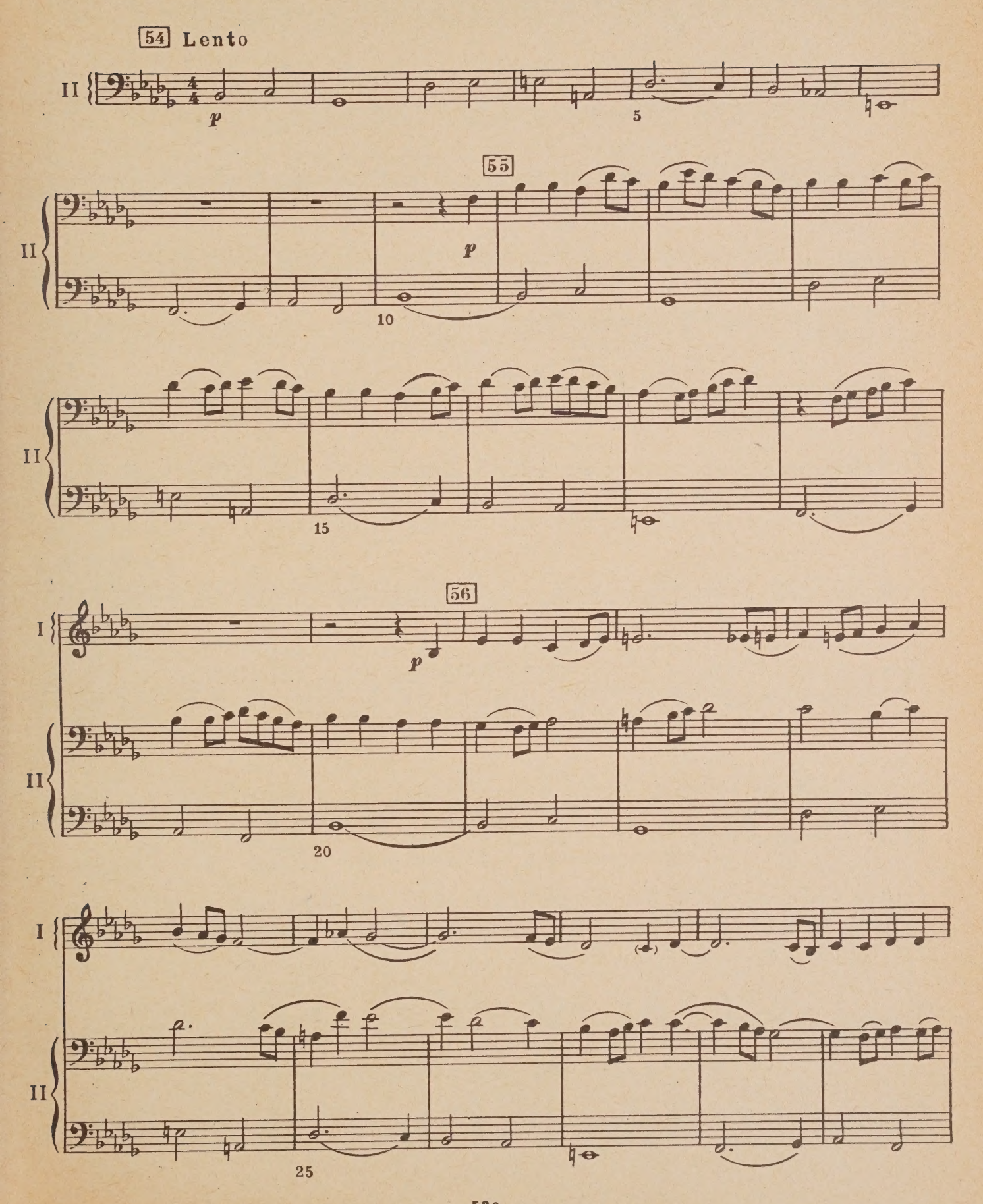
p

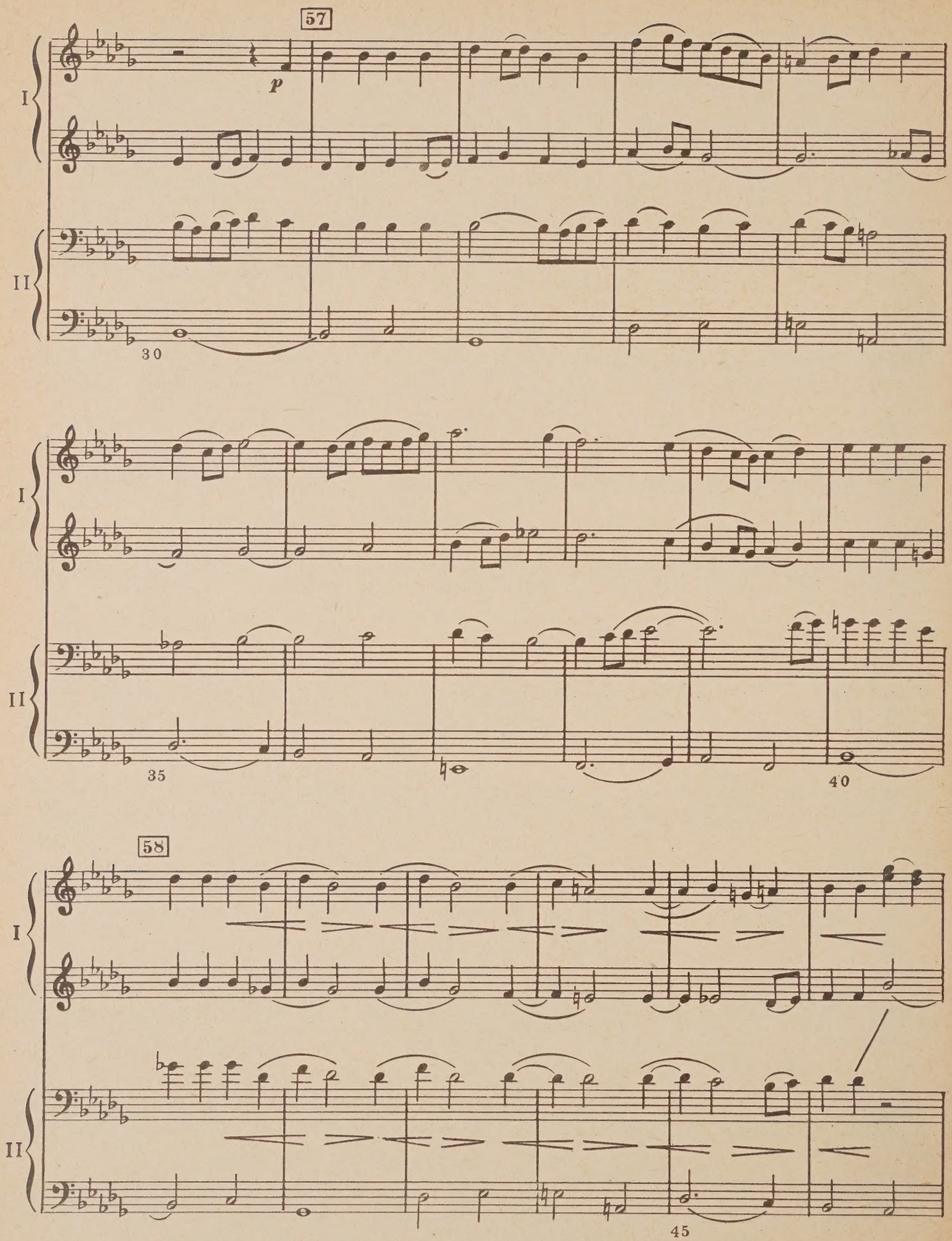
260

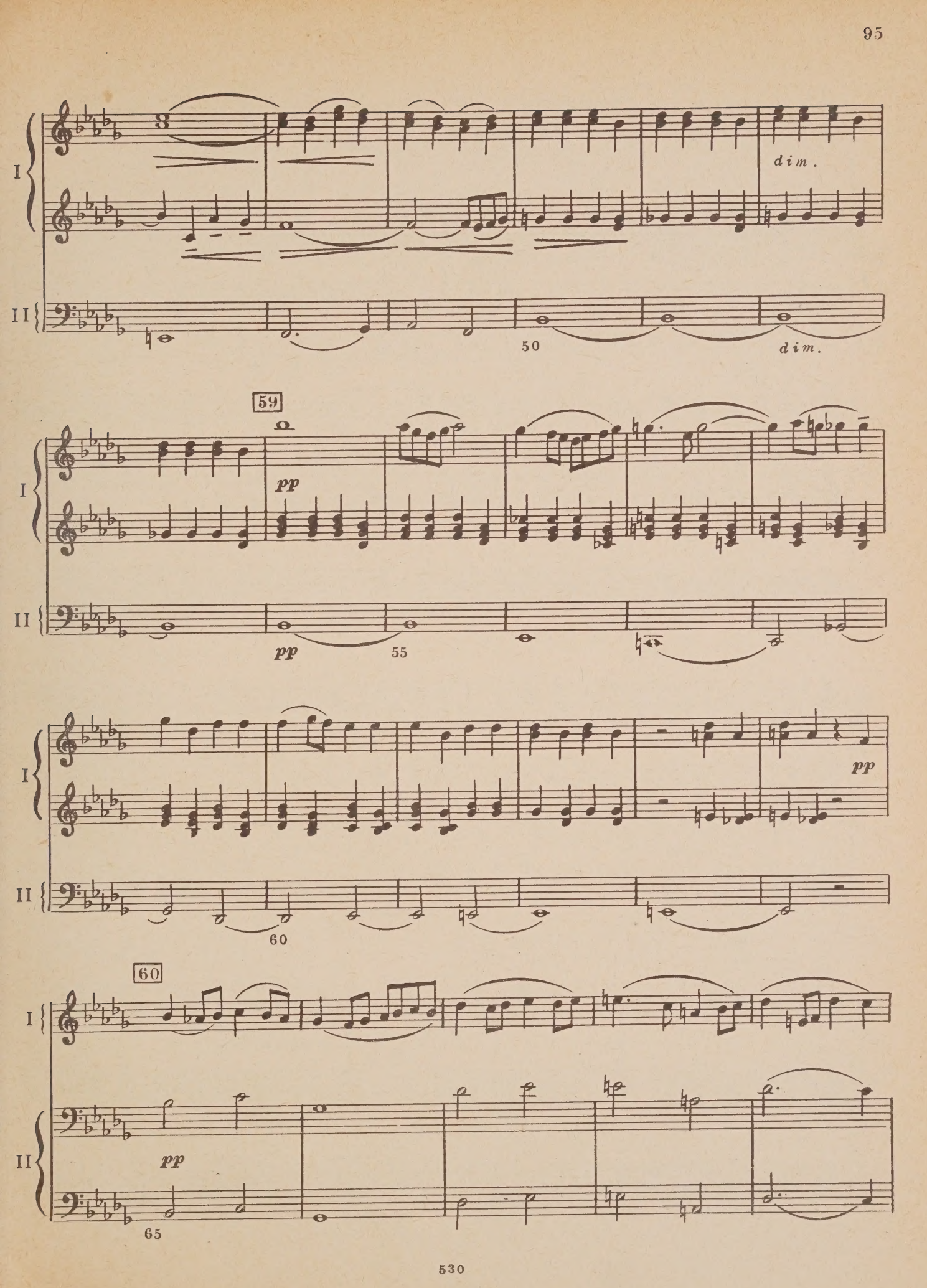

52
I
II
p
pp
265
270
275
p dim.
280

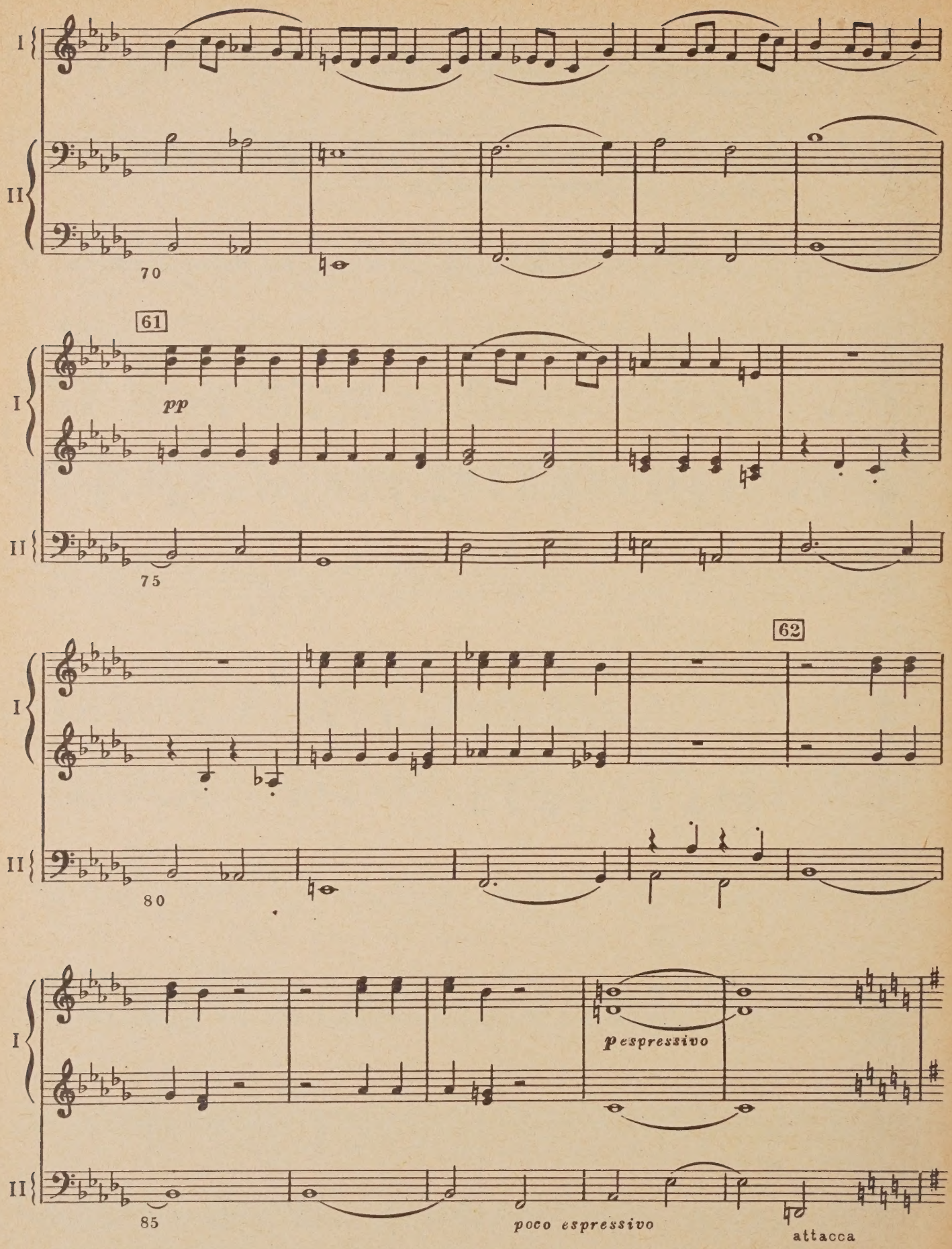

I
II
p dim.
285
53
pp
290
295
300
p dim.
pp
p
dim.
pp
305
310

III

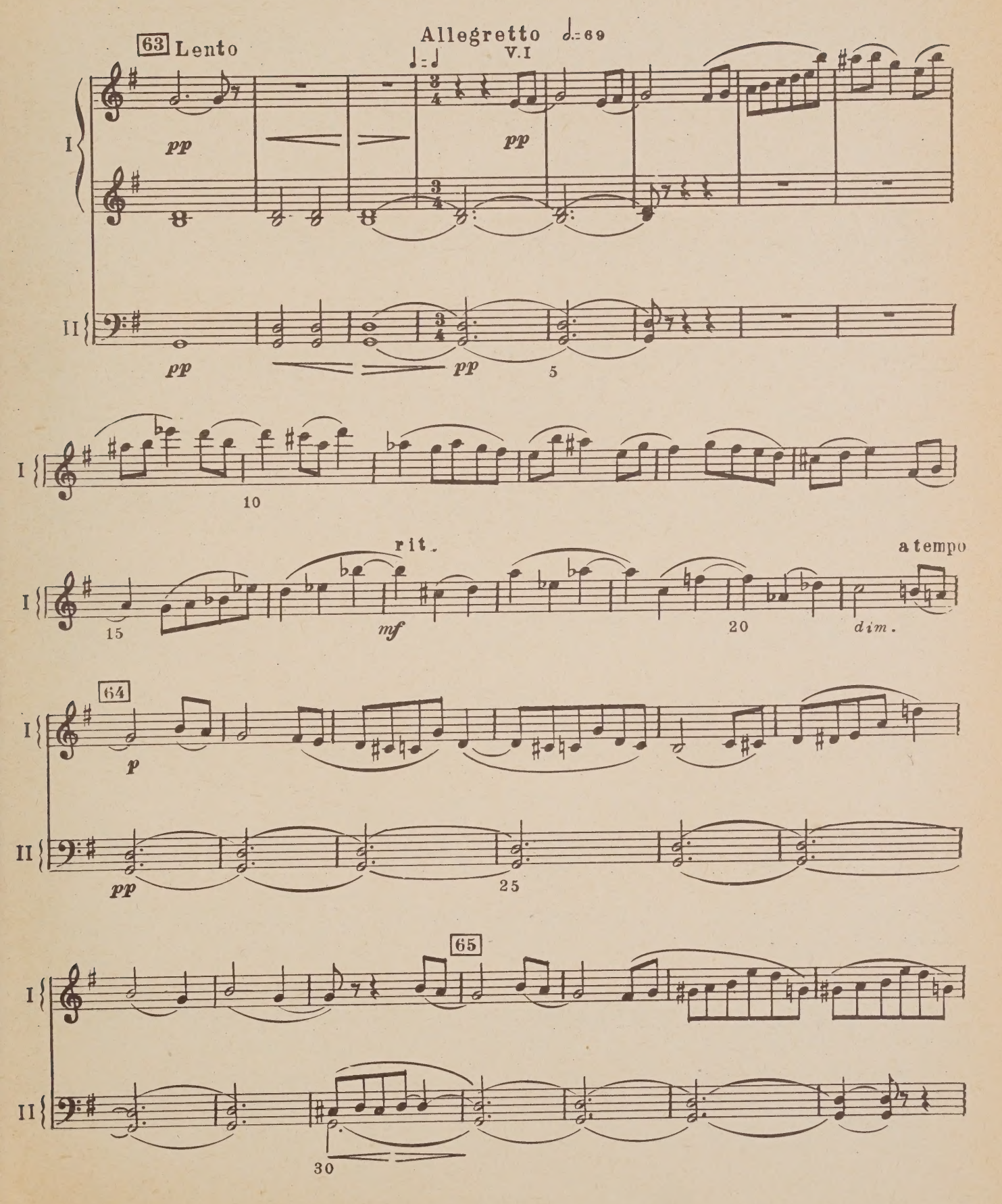


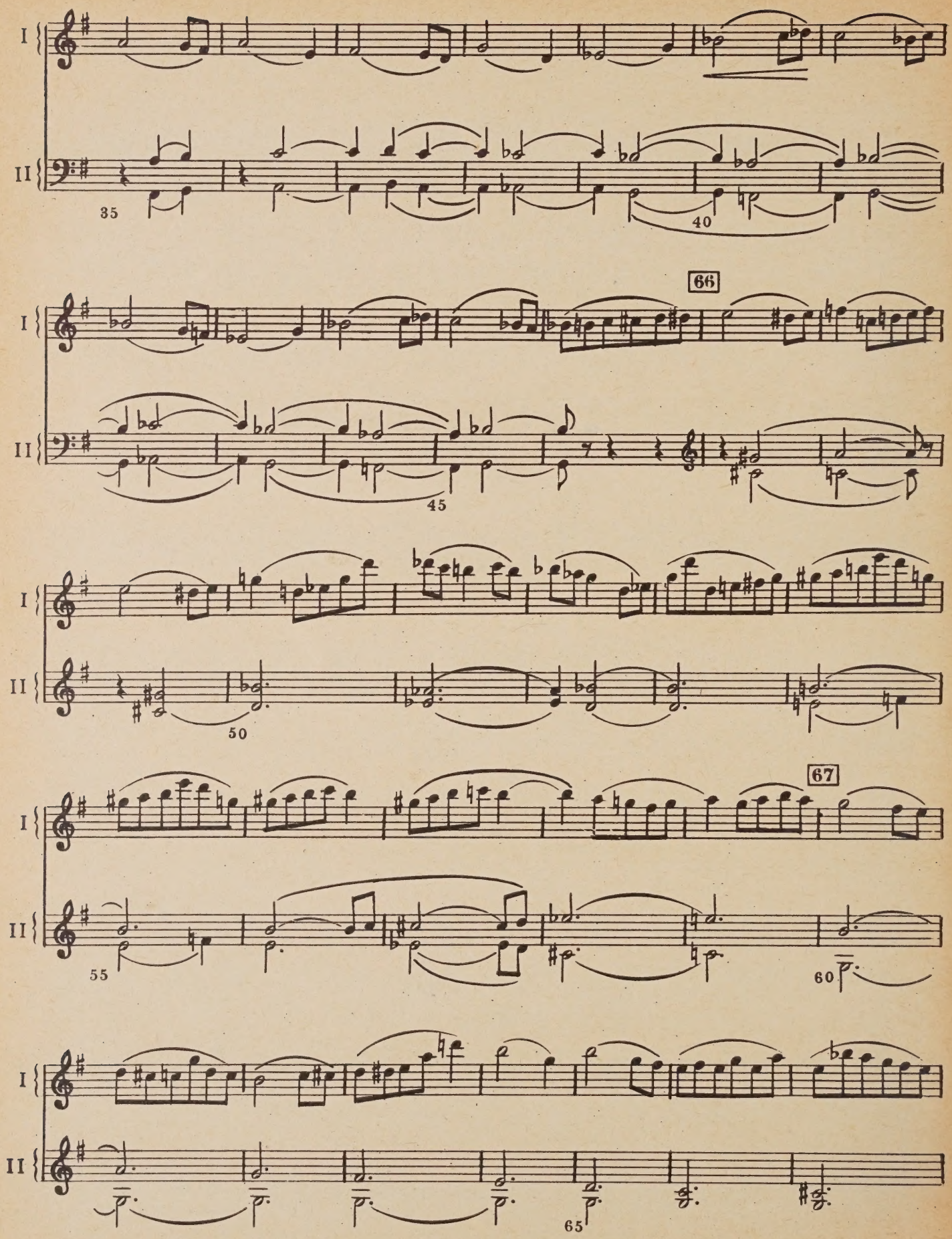

57
p
I
II
30
35
40
58
I
II
45

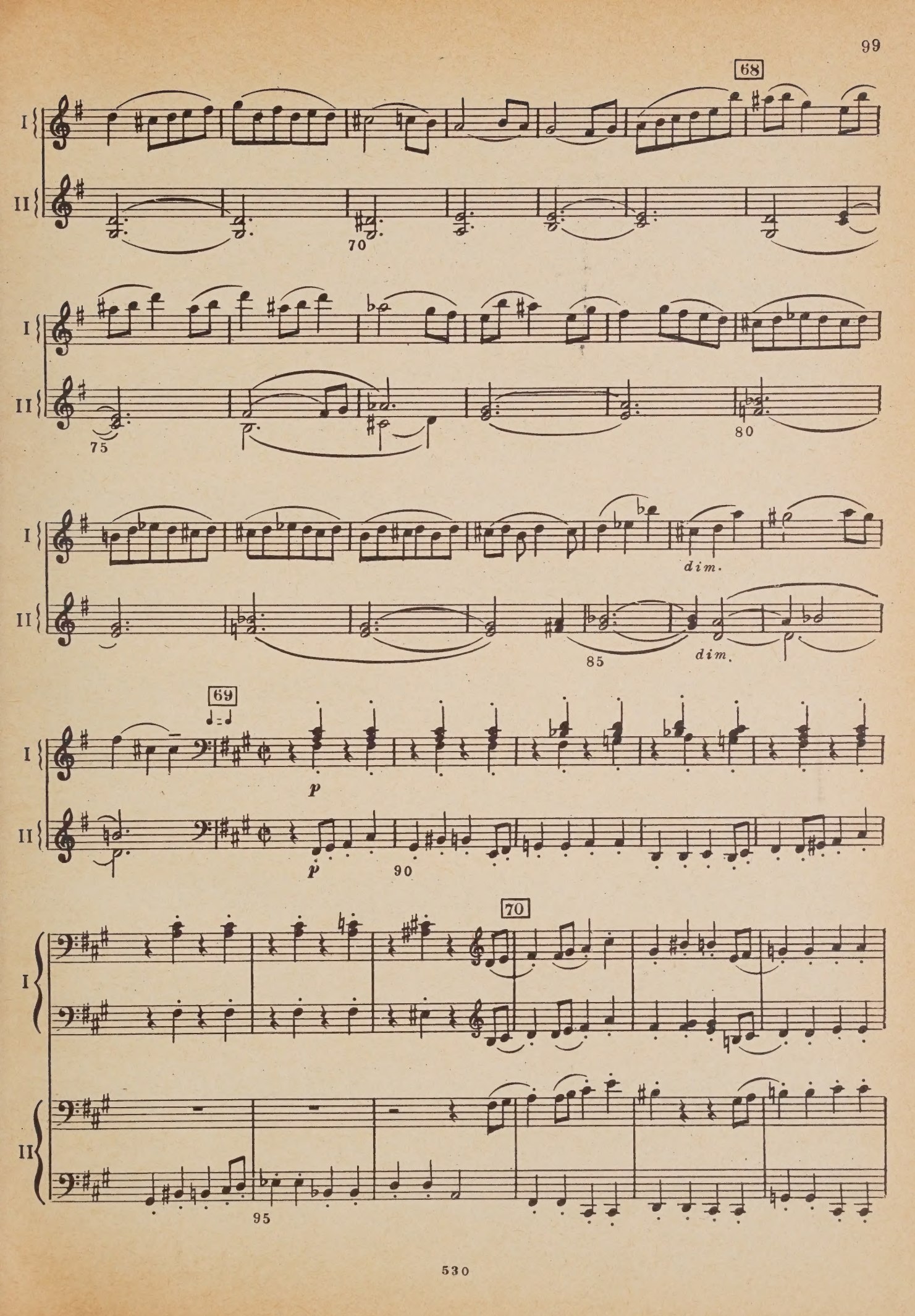

I
II
dim.
50
dim.
59
pp
pp
55
pp
60
60
pp
65


I
II
70
61
pp
75
62
80
p espressivo
85
poco espressivo
attacca

IV


63
Lento
Allegretto
V.I
pp
pp
pp
pp
5
10
rit.
mf
15
20
dim.
a tempo
64
p
pp
25
65
30


I
II
35
40
66
45
50
67
55
60
65


68
I
II
70
75
80
dim.
85
dim.
69
p
p
90
70
95

I

II

cresc.

cresc.

100

71

espressivo

espressivo

105

110

72

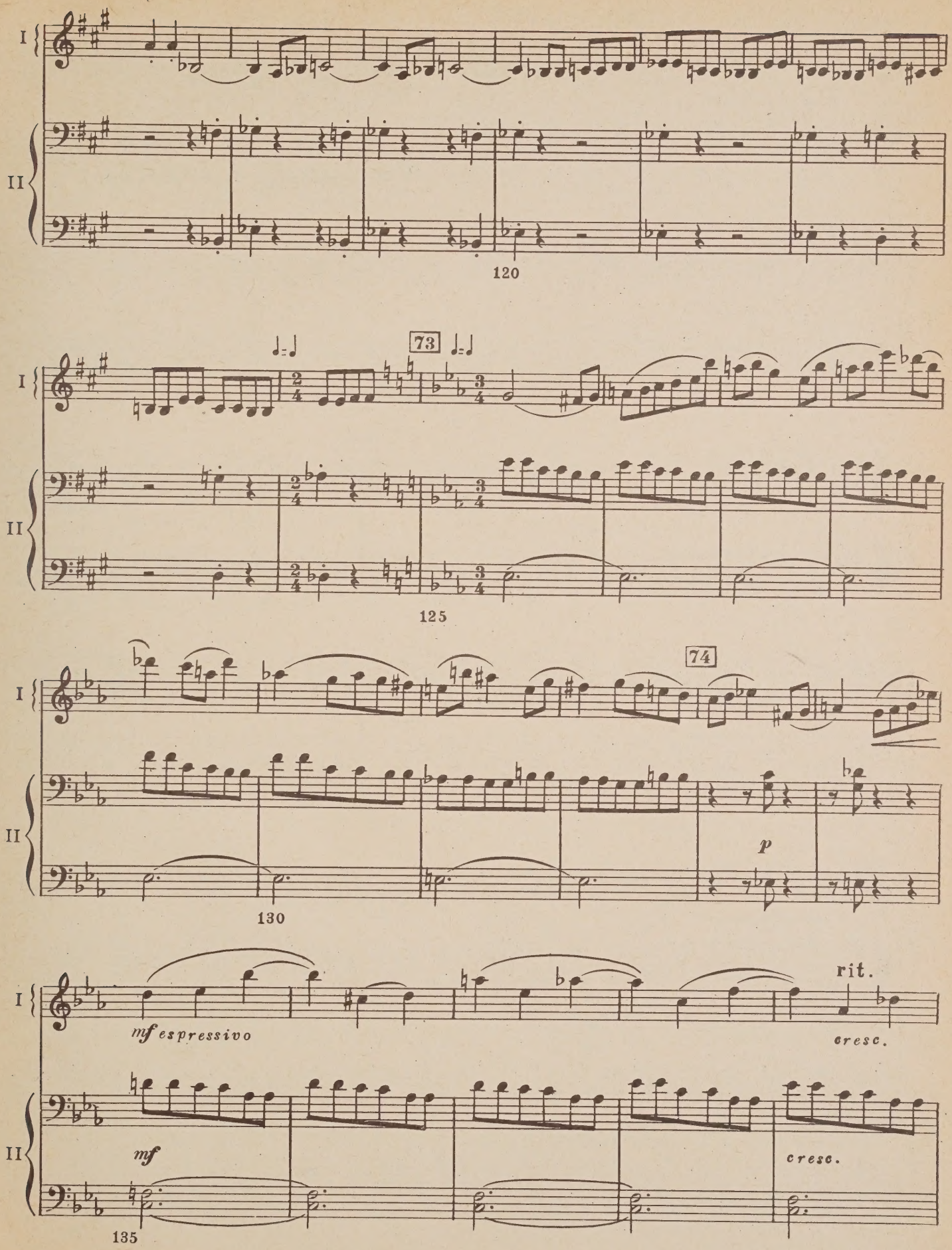
dim.

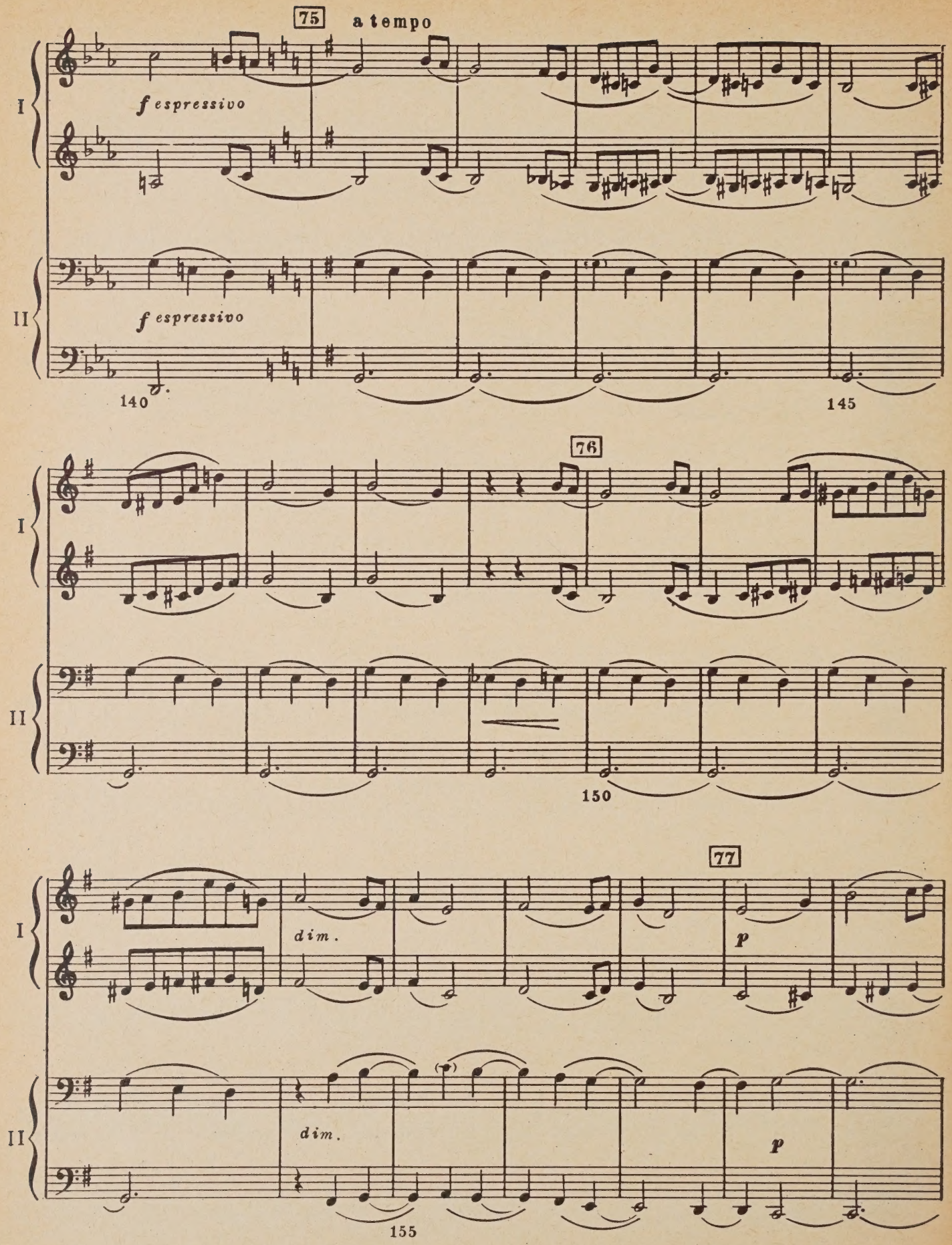
p

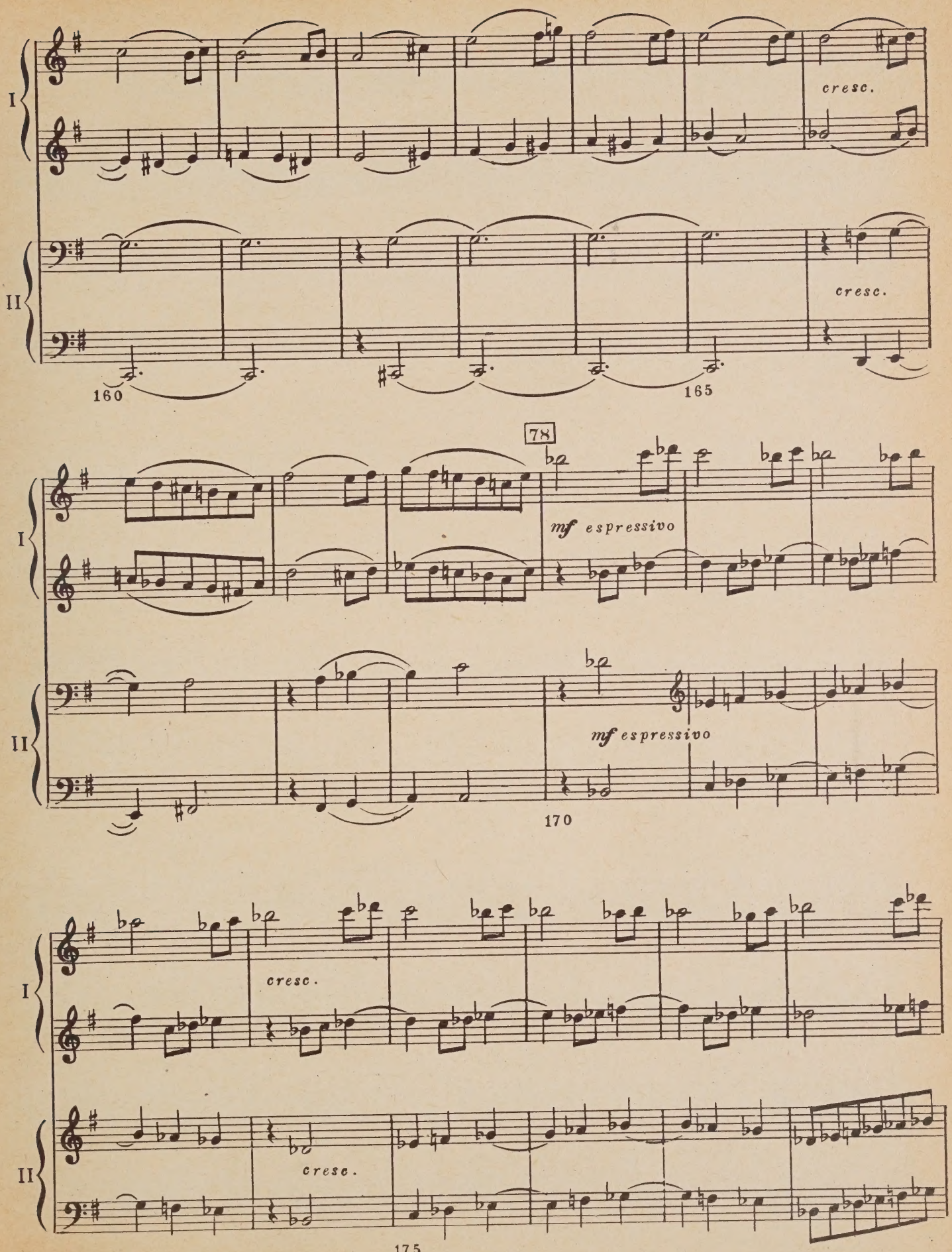
dim.

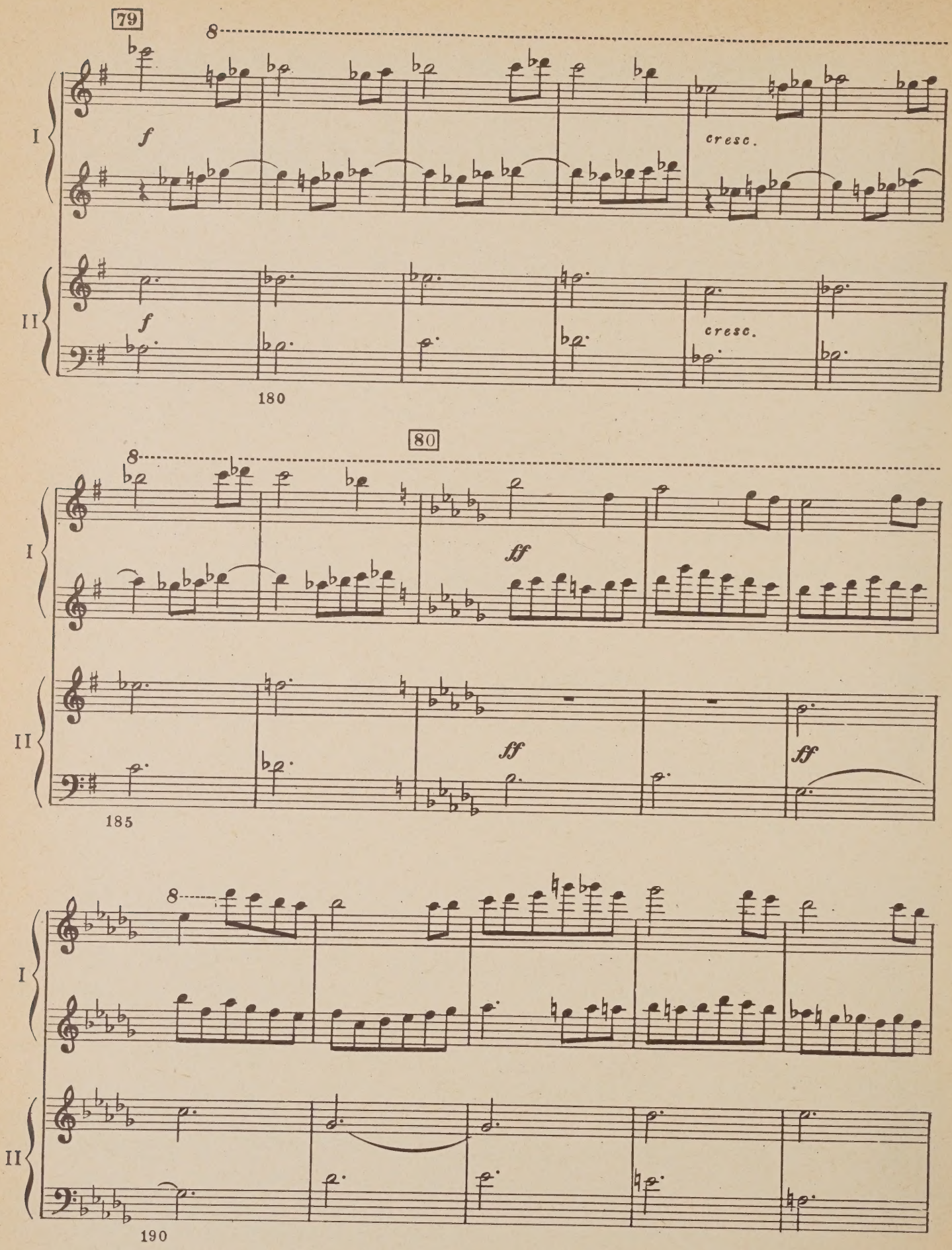
p

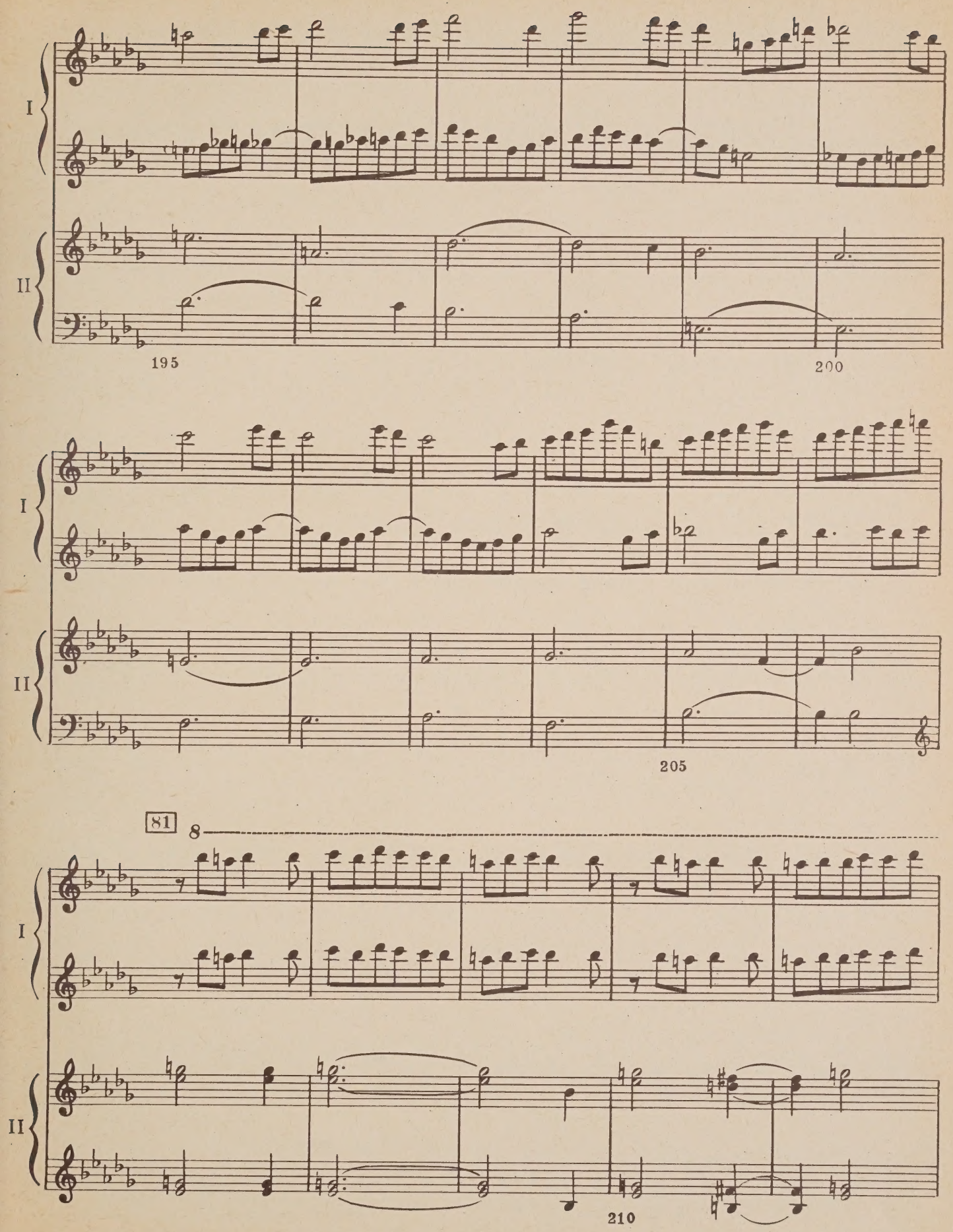
115

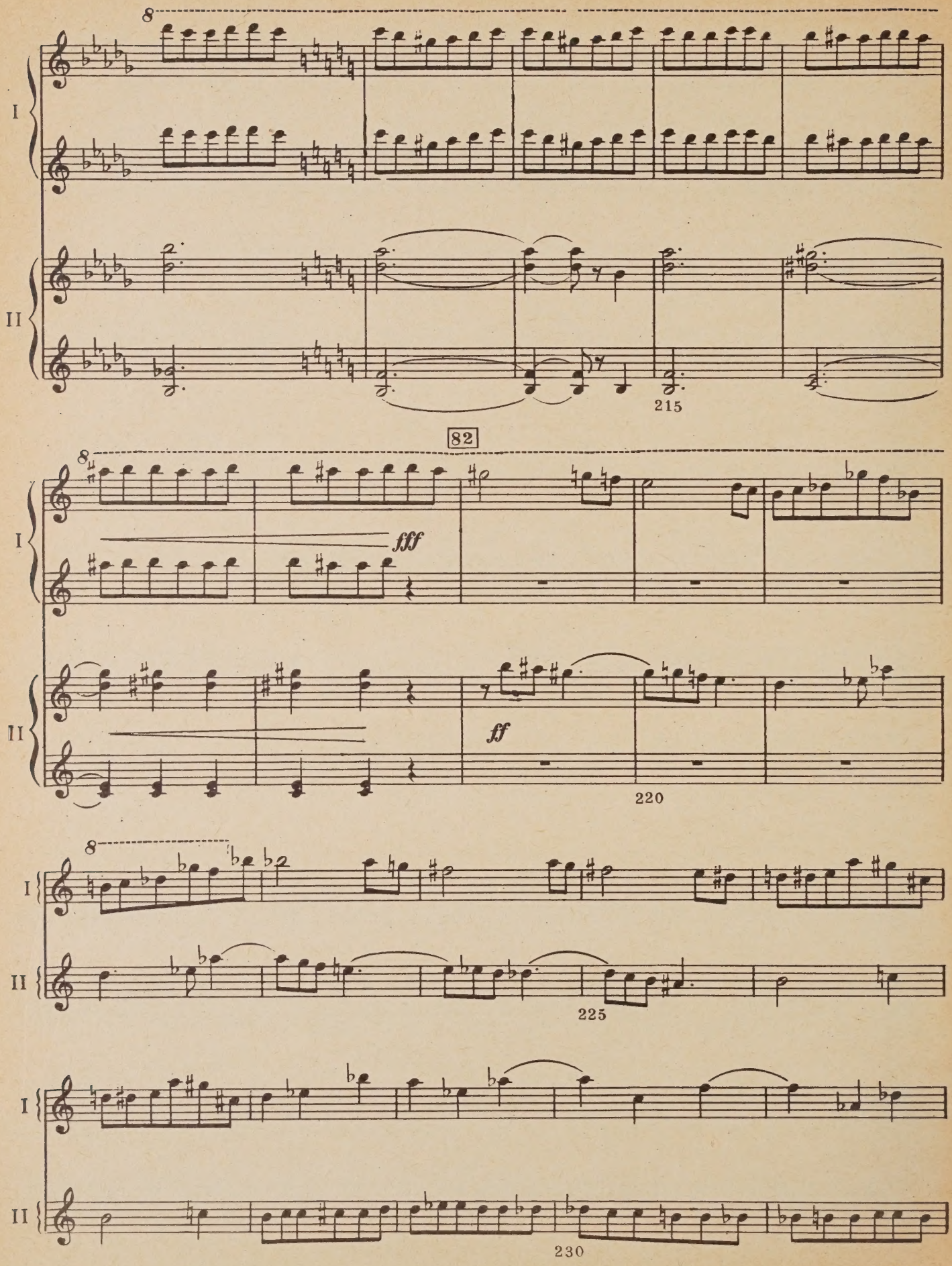

I
II
120
73
125
74
130
p
mf espressivo
rit.
cresc.
mf
cresc.
135

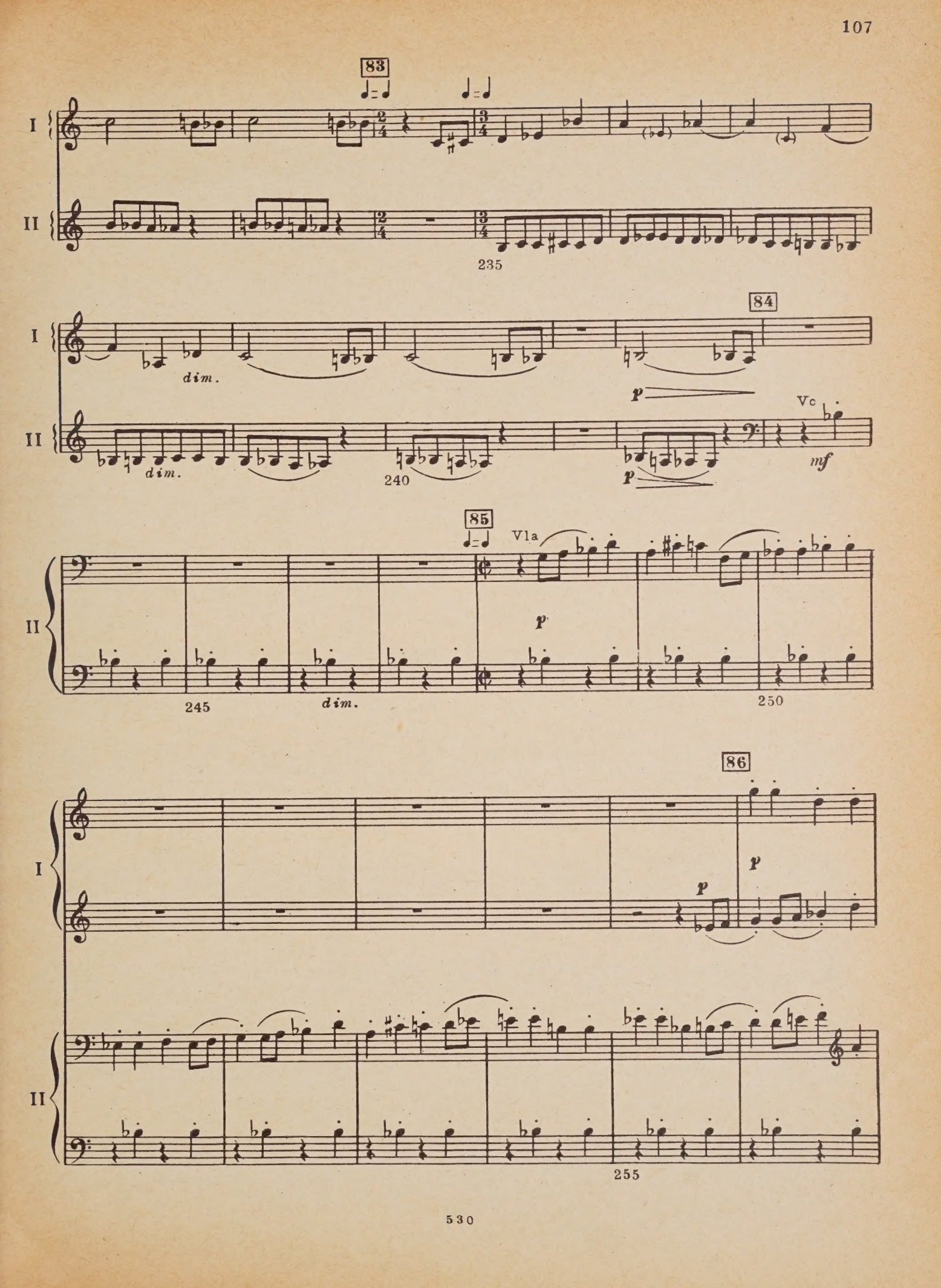

75
a tempo
I
f espressivo
II
f espressivo
140
145
76
I
II
150
77
I
dim.
p
II
dim.
p
155


I
II
cresc.
cresc.
160
165
78
mf espressivo
mf espressivo
170
cresc.
cresc.
175


79
8
I
f
cresc.
II
f
cresc.
180
80
8
I
ff
II
ff
ff
185
8
I
II
190


I
II
195
200
I
II
205
81
8
I
II
210


8
I
II
215
82
8
fff
ff
220
8
225
230


83
I
II
235
84
dim.
p
Vc
mf
240
85
Vla
245
250
86
255

I

II

260

87

I

II

mf

Vc.

sub. f

espressivo

Vla

265

I

II

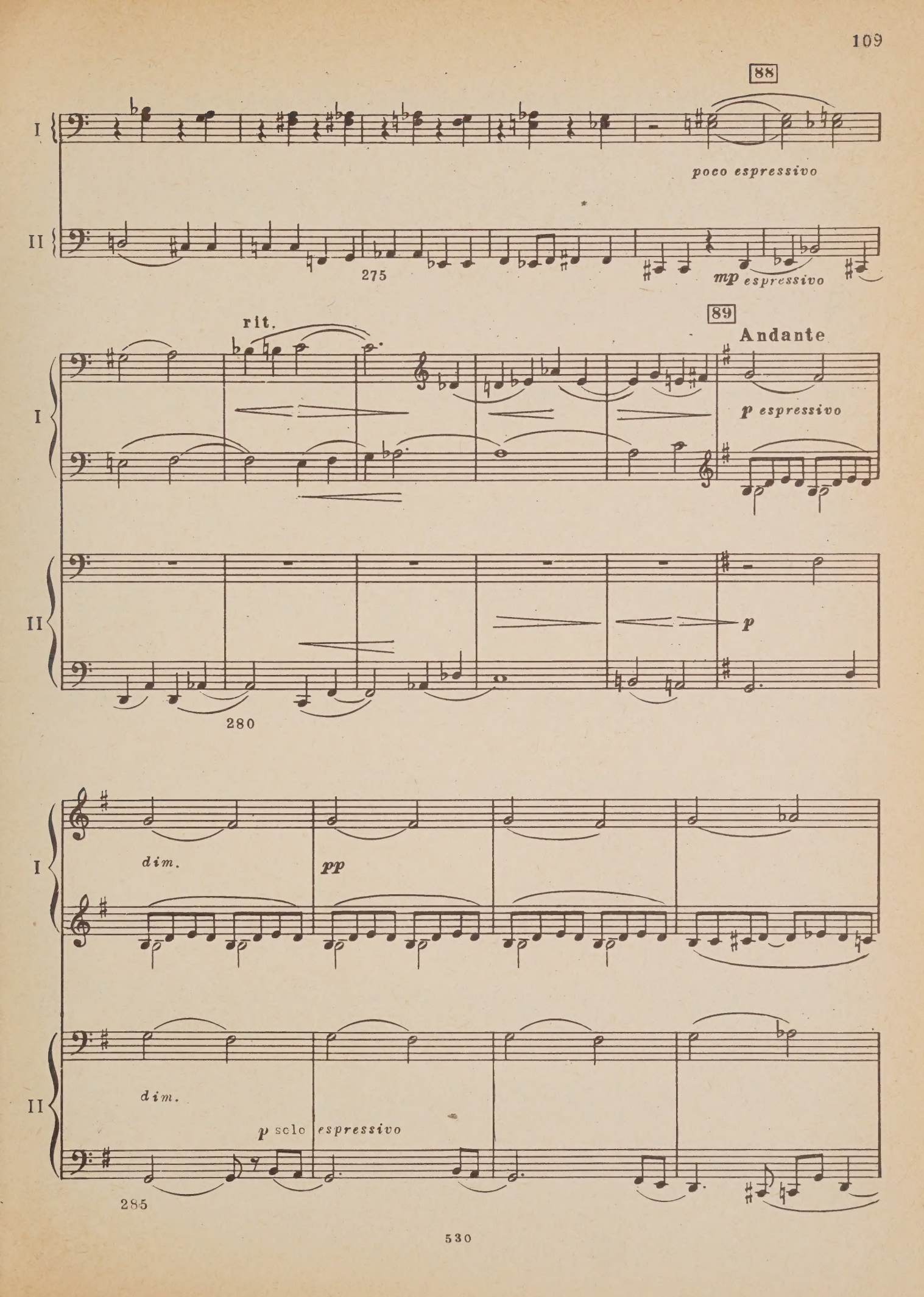
dim.

p

dim.

p

270


88
I
poco espressivo
II
275
mp espressivo
rit.
89
Andante
I
p espressivo
II
p
280
I
dim.
pp
II
dim.
p sclo espressivo
285

I

II

290

rit.

cresc.

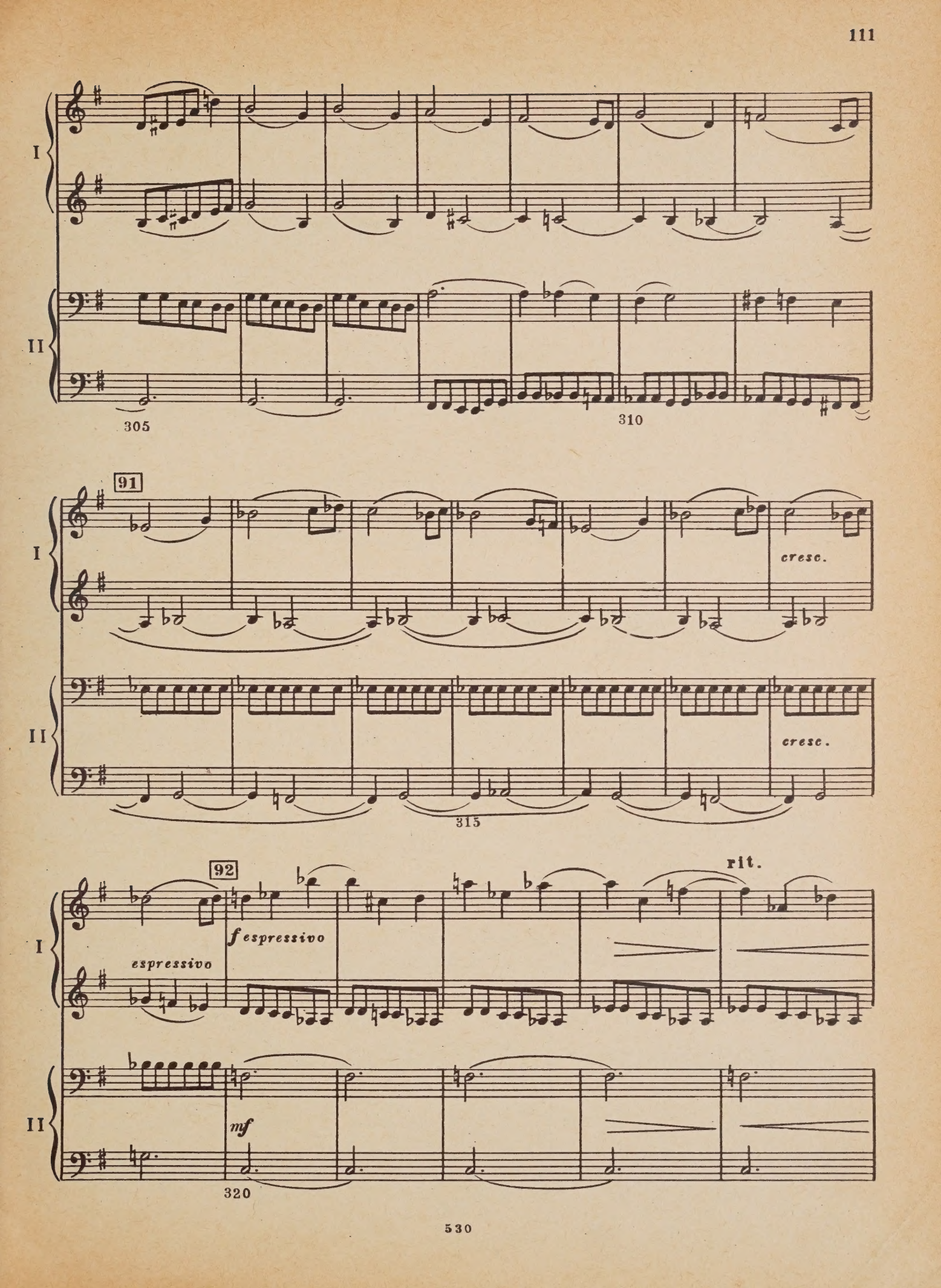
295

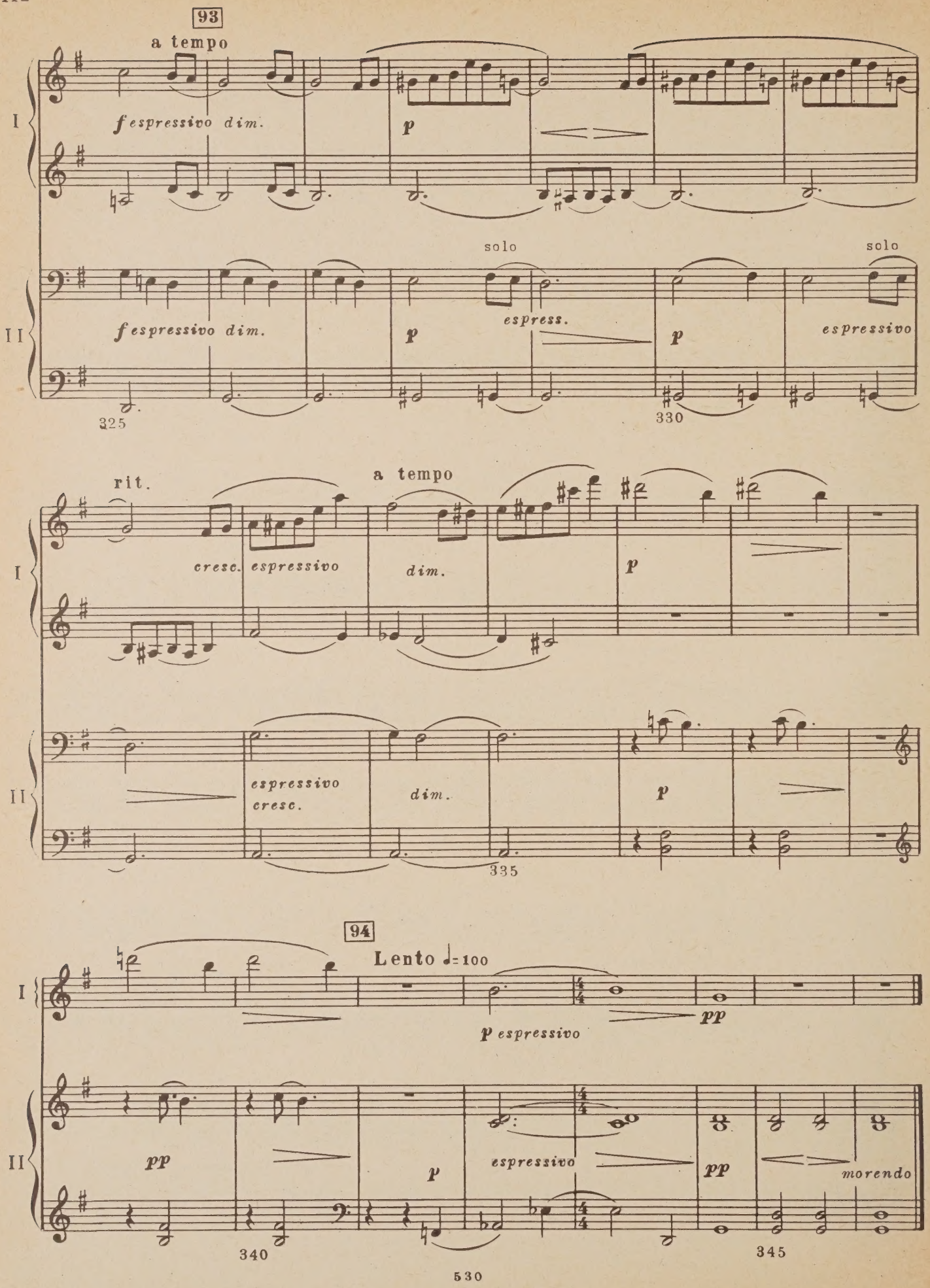
90

a tempo

mf dim. p

300

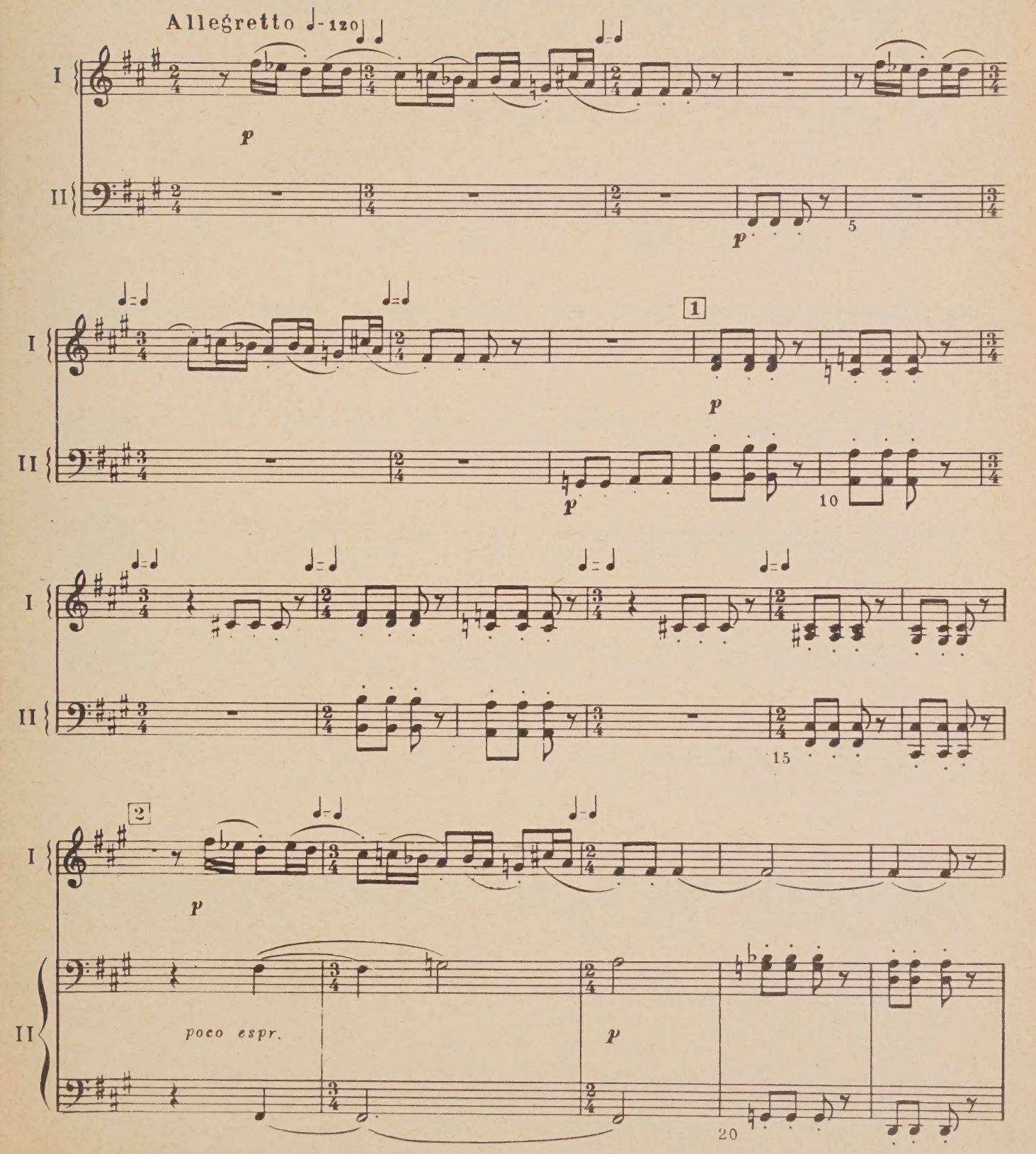

I
II
305
310
91
cresc.
cresc.
315
92
espressivo
f espressivo
rit.
mf
320

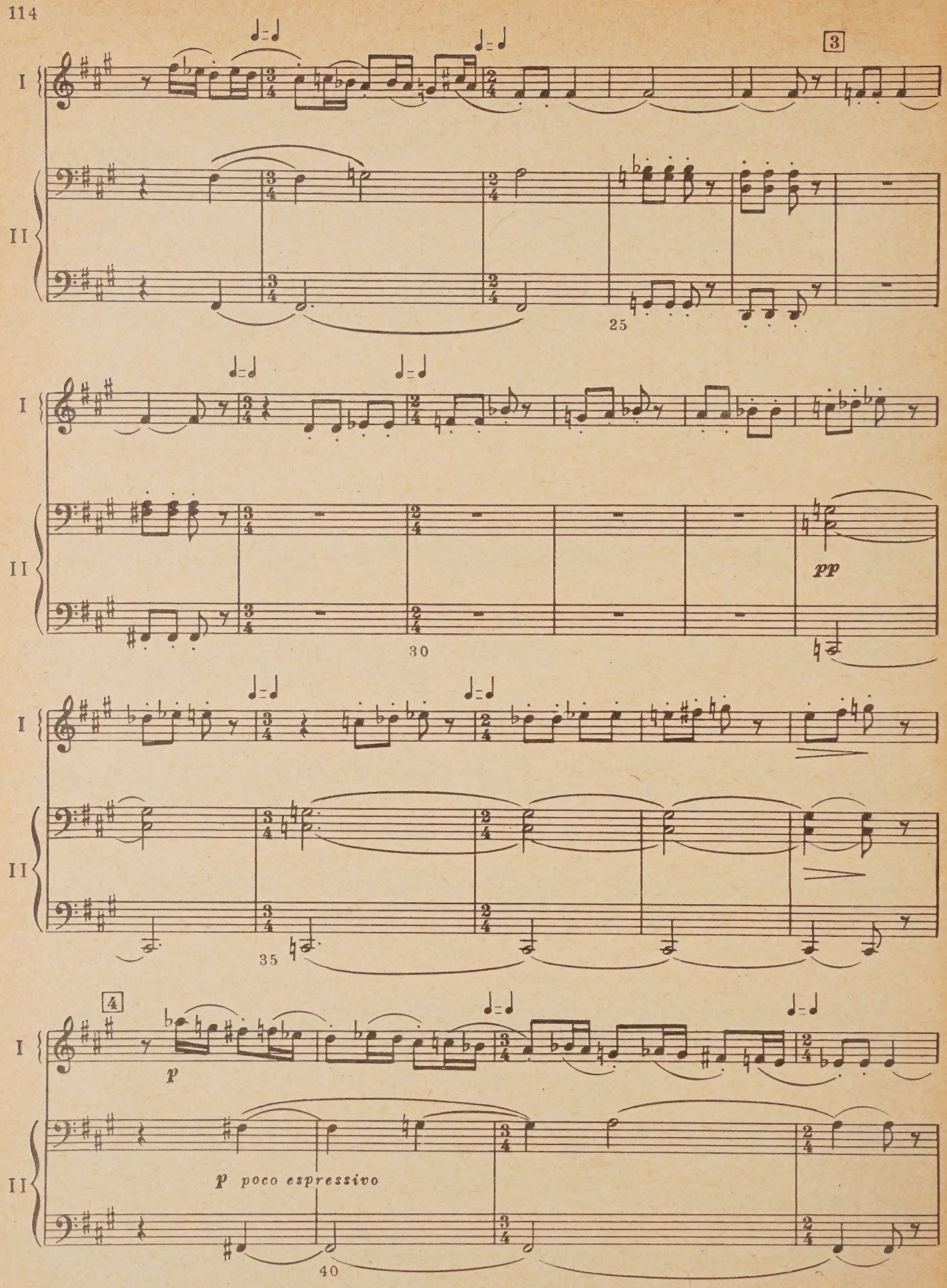

93
a tempo
I
fespressivo dim.
p
II
fespressivo dim.
p
solo
espress.
p
solo
espressivo
325
330
rit.
a tempo
cresc.
espressivo
dim.
p
espressivo
cresc.
dim.
p
335
94
Lento ♩=100
p espressivo
pp
pp
p
espressivo
pp
morendo
340
345

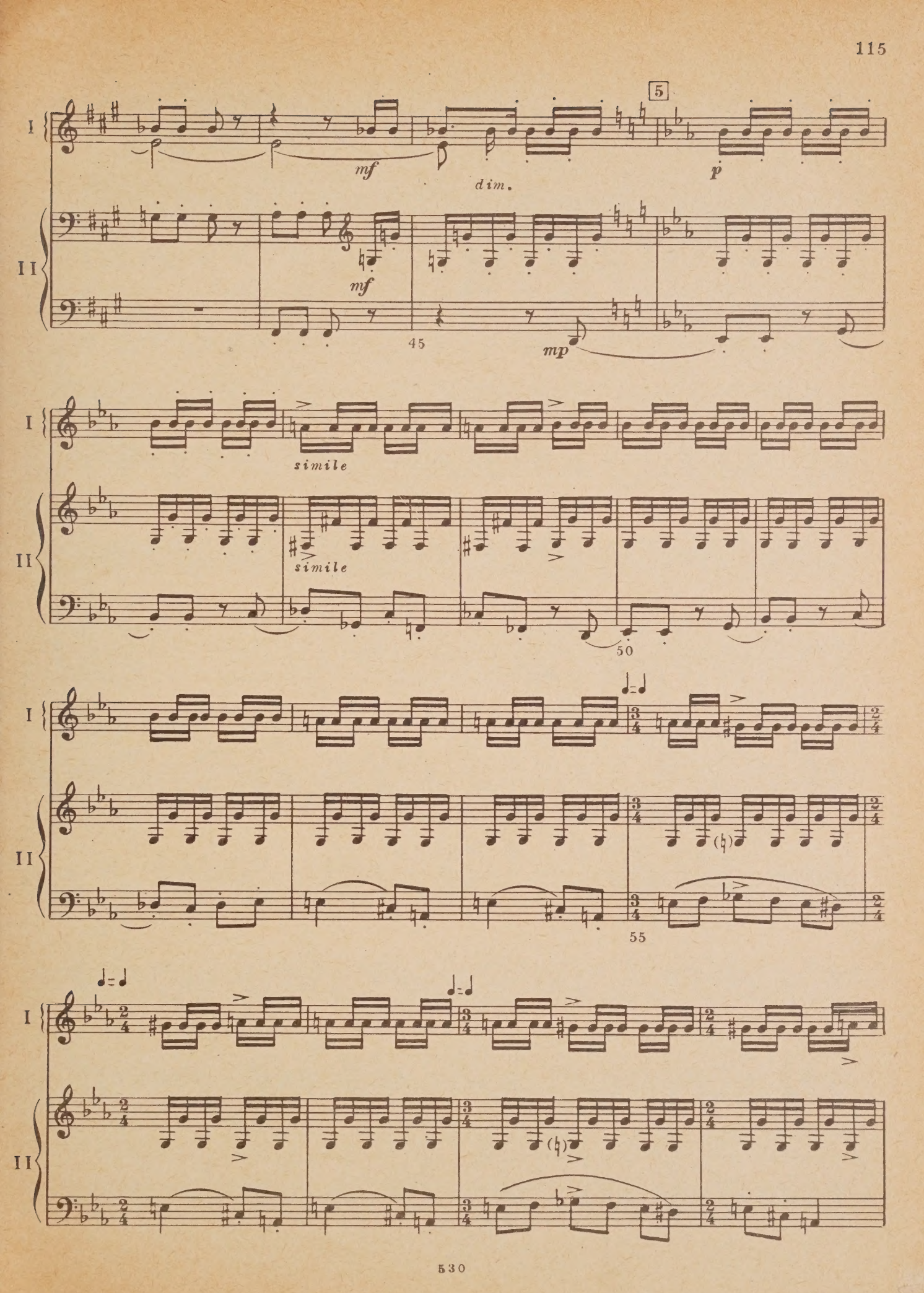
СЕДЬМОЙ КВАРТЕТ

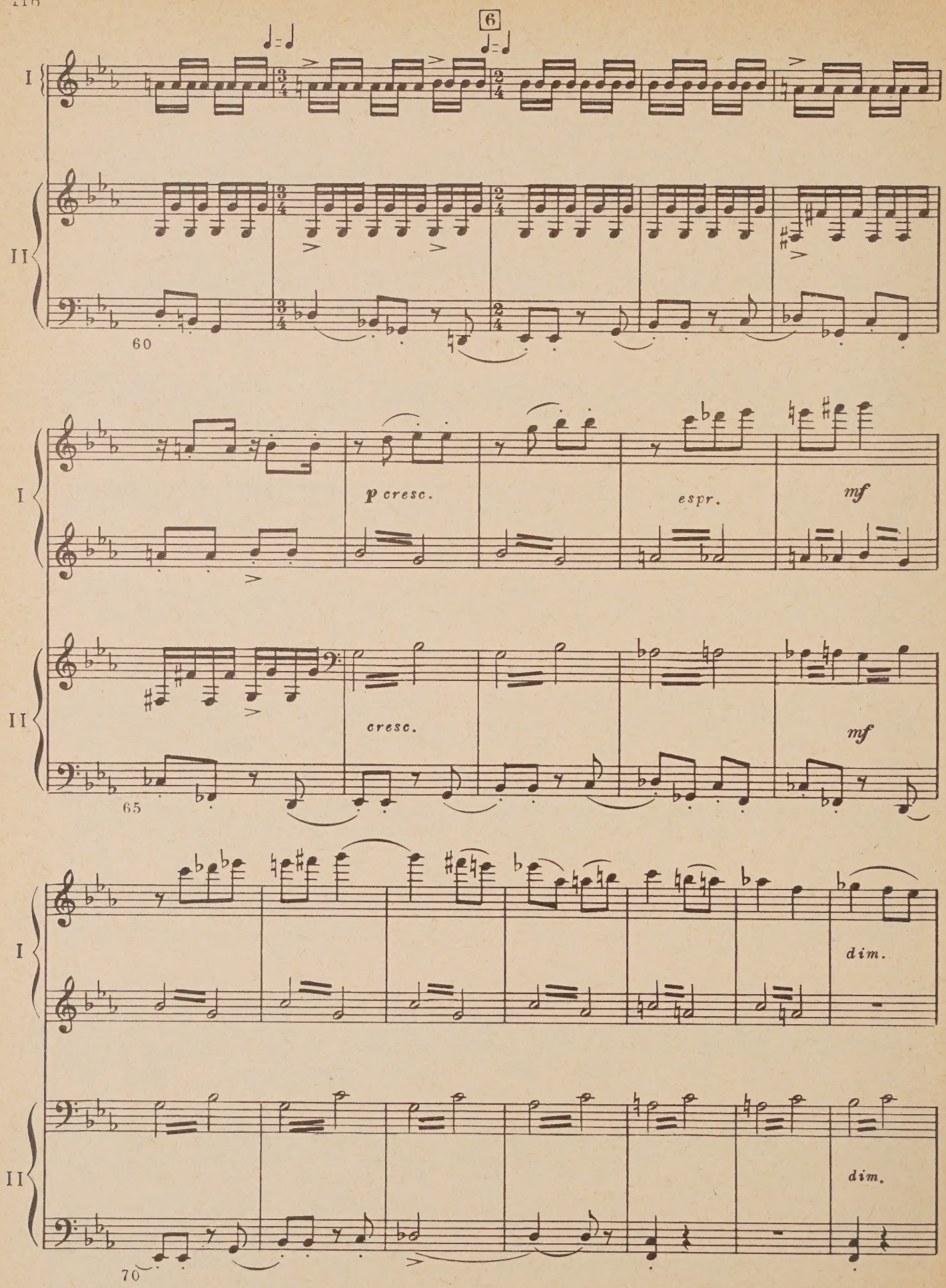
Соч. 108 (1960 г.)

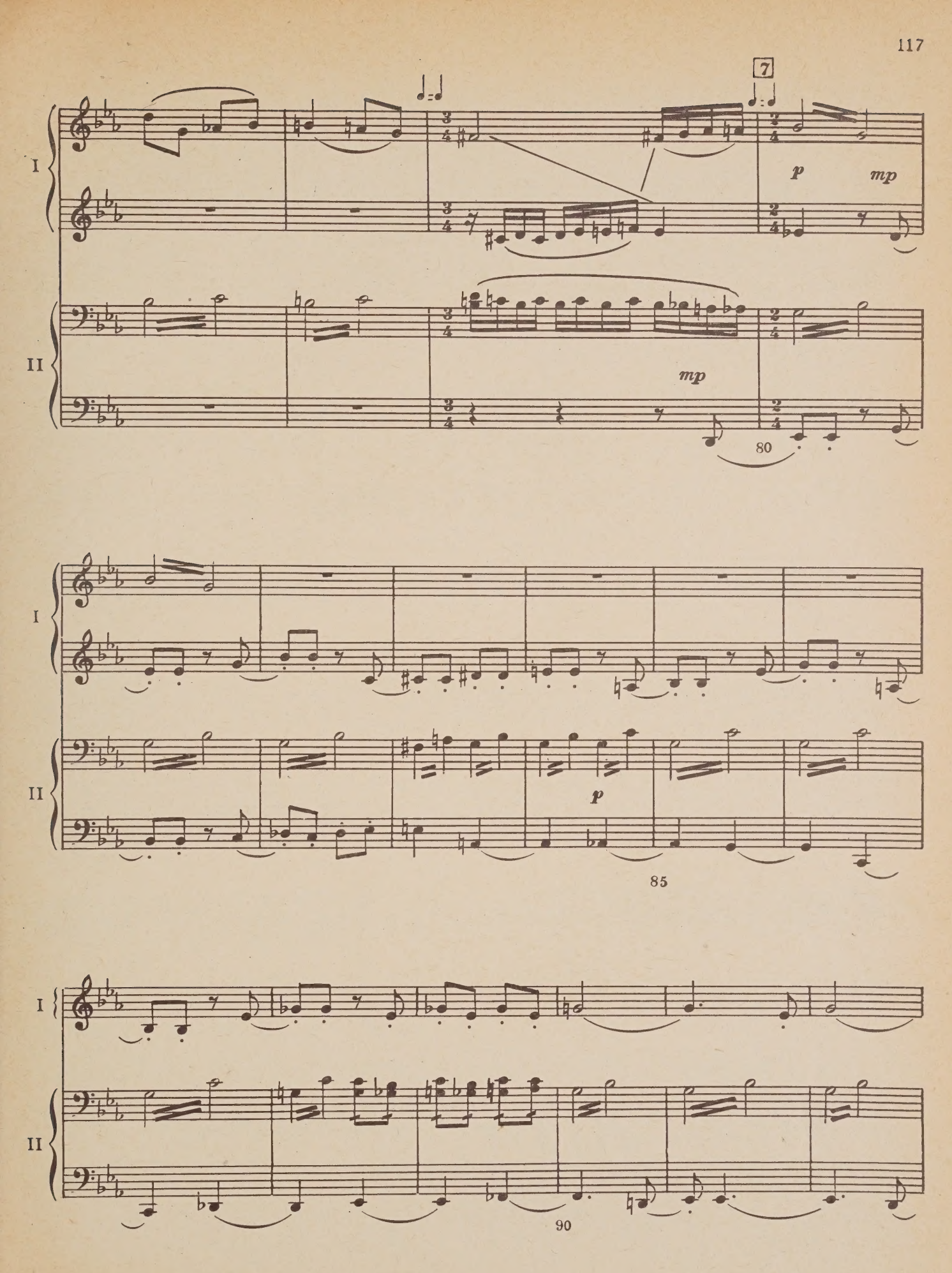
I

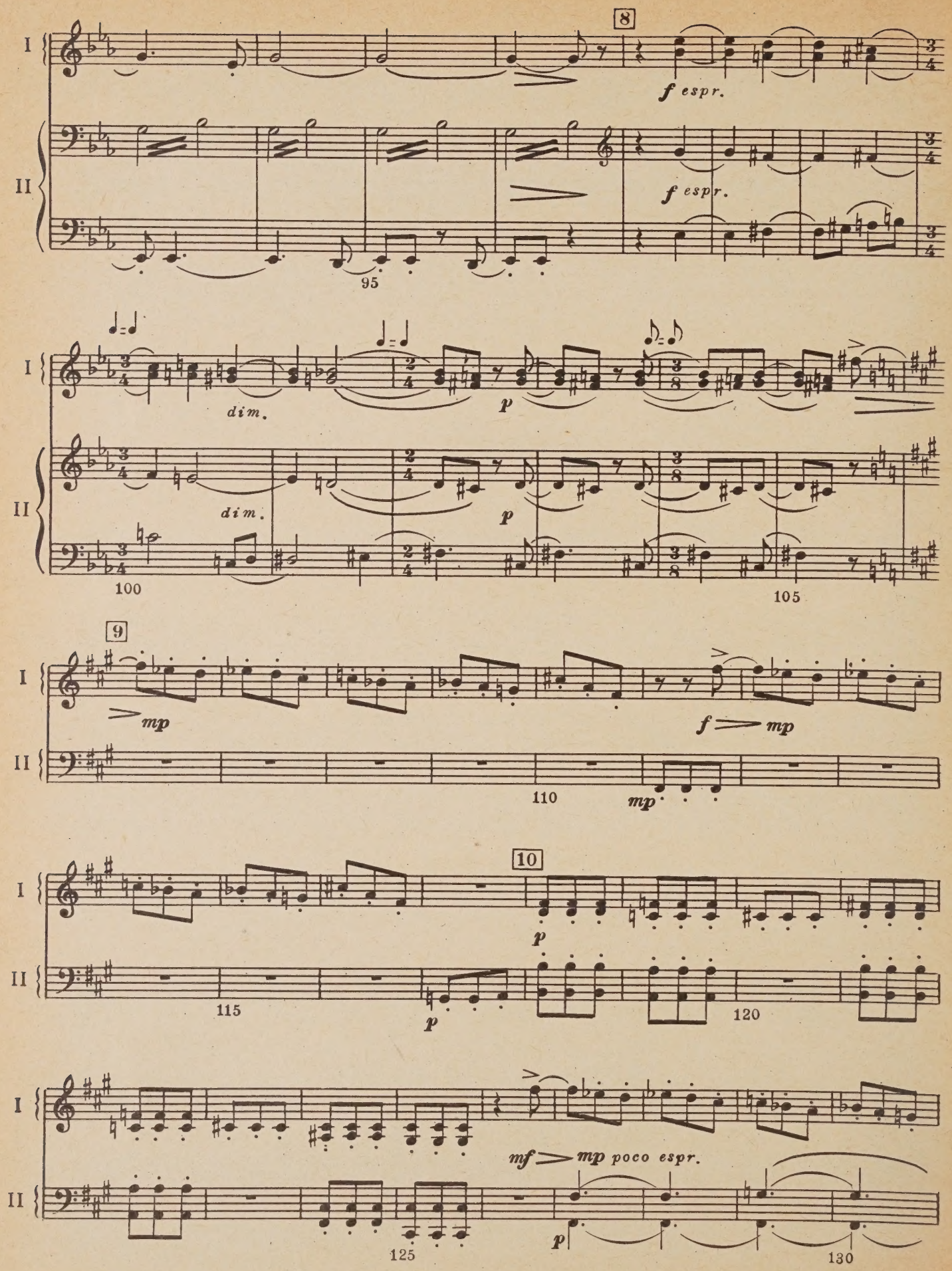


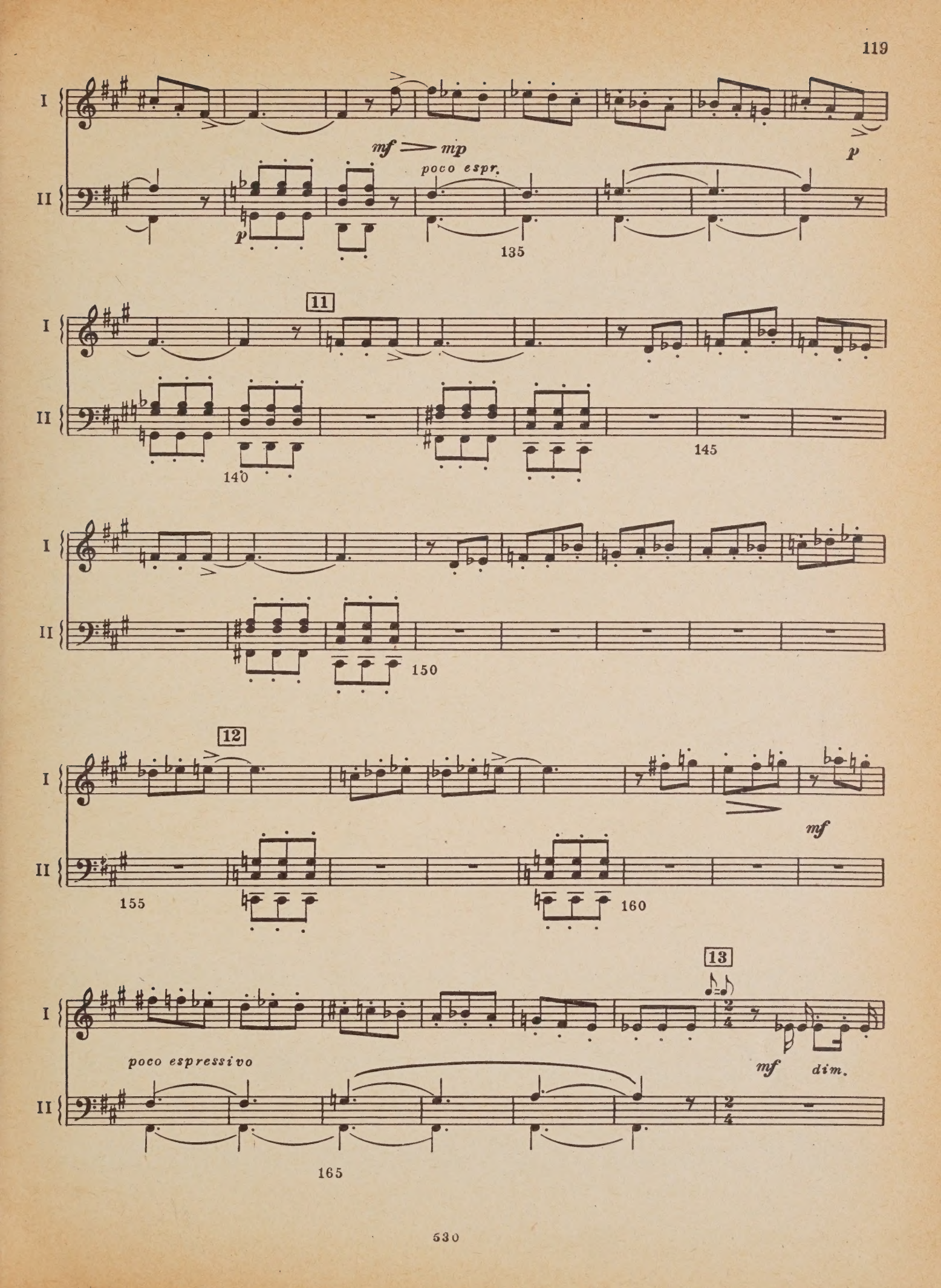

I
II
3
25
30
pp
35
4
p
p poco espressivo
40

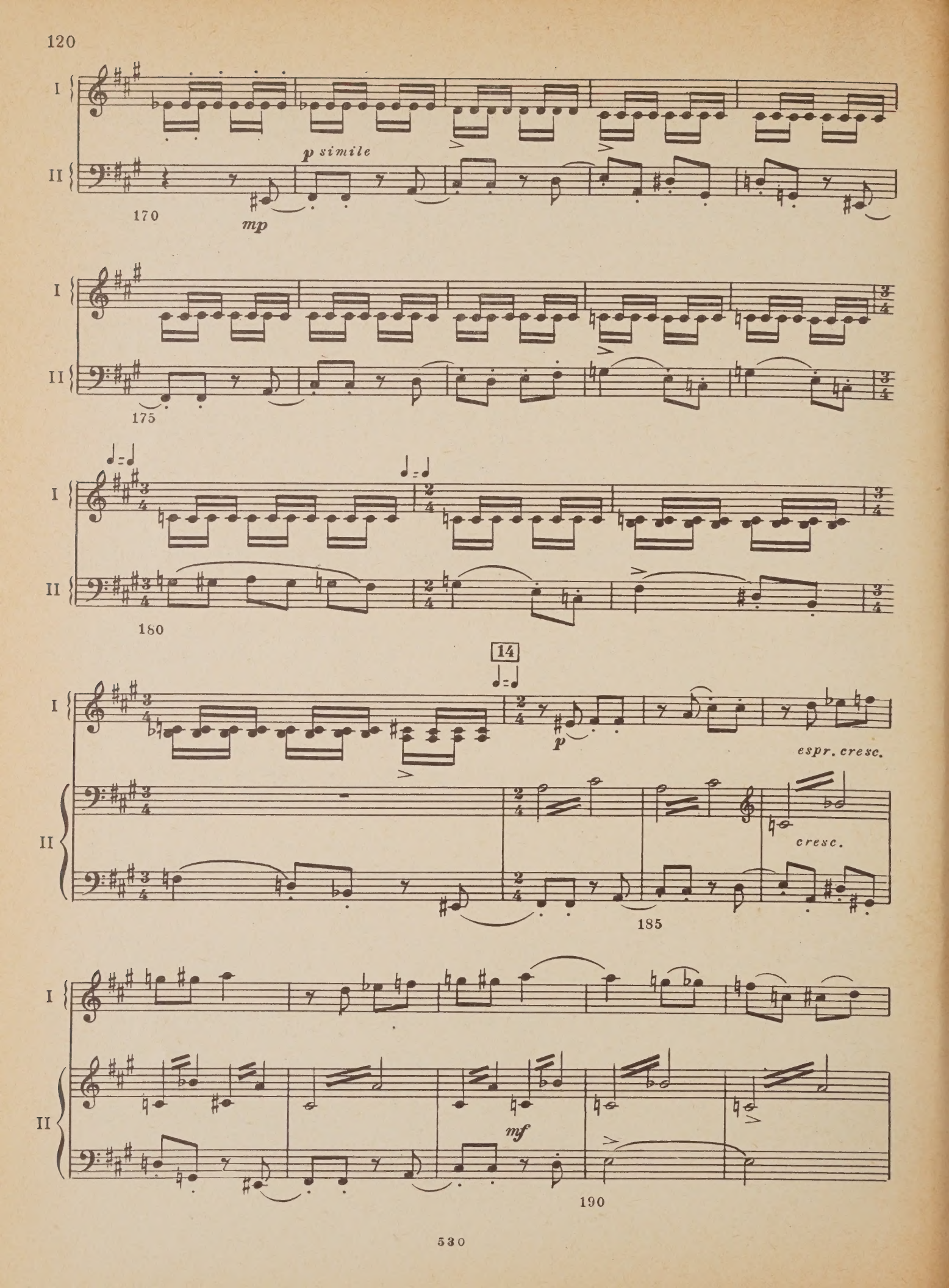

5
I
II
mf
dim.
p
mf
45
mp
simile
simile
50
55


6
I
II
60
p cresc.
espr.
mf
cresc.
mf
65
dim.
dim.
70


7
I
II
p
mp
mp
80
I
II
p
85
I
II
90


8
f espr.
f espr.
95
dim.
p
dim.
p
100
105
9
mp
f mp
110
mp
10
p
115
p
120
mf mp poco espr.
p
125
130


I
II
mf
mp
poco espr.
p
135
11
140
145
150
12
155
160
mf
13
poco espressivo
mf
dim.
165


I
II
p simile
mp
170
175
180
14
p
espr. cresc.
cresc.
185
mf
190

I

II

dim.

dim.

195

15

I

II

p

mp

200

16

I

II

p

p

205

I

II

pp

210

rit.

215

p espress.

Attacca

II

17

Lento ♩= 63

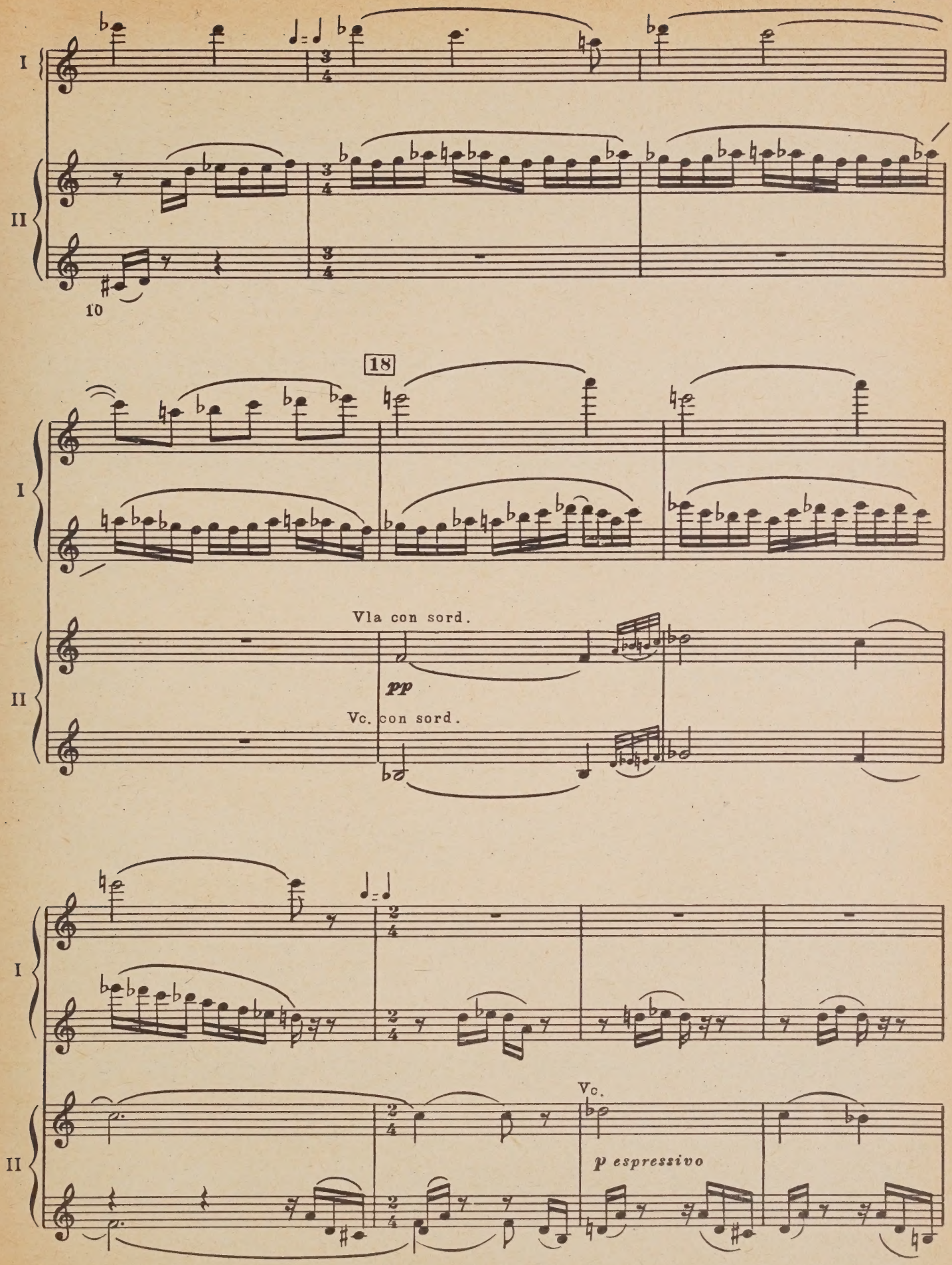
V. II con sord.

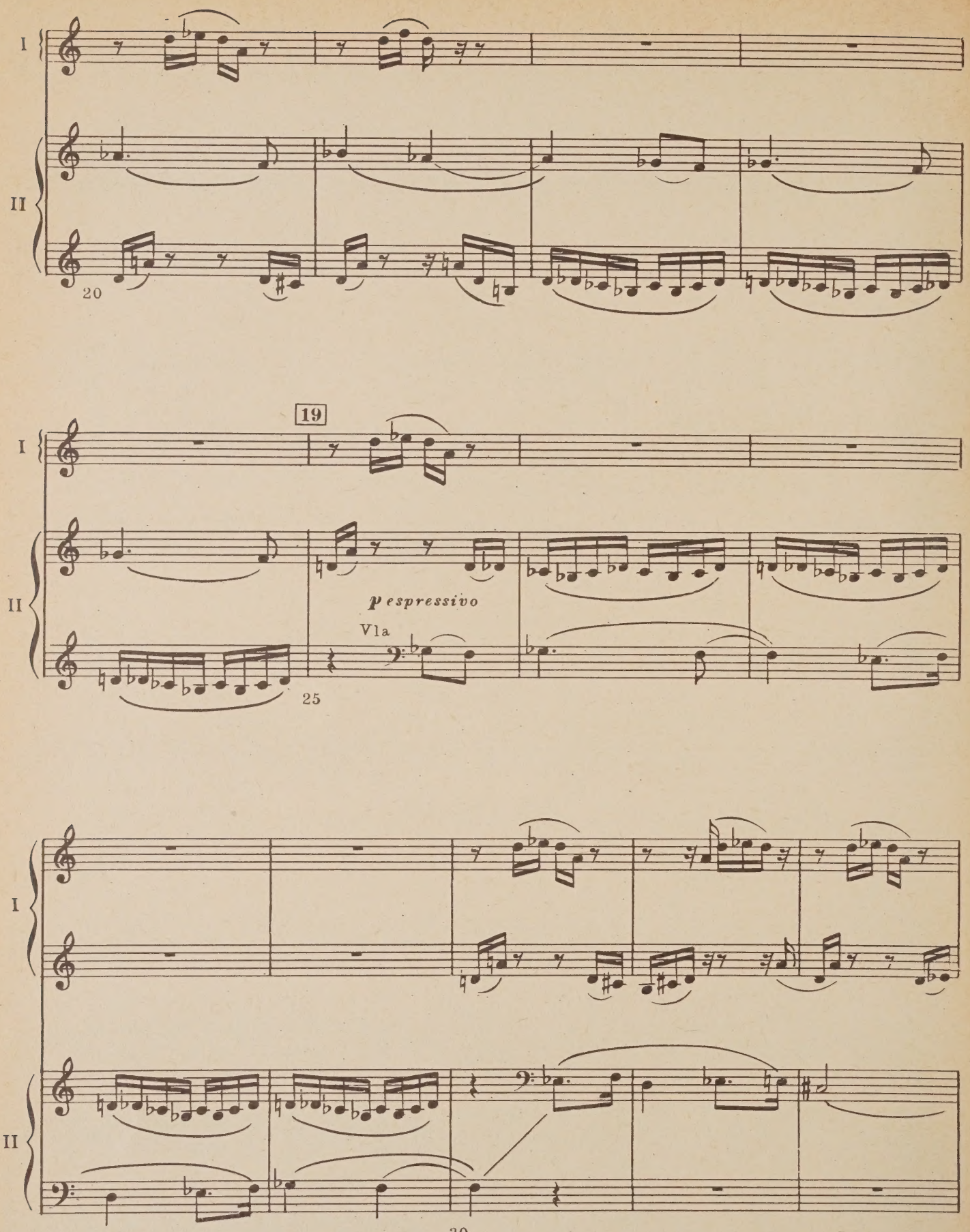
p legato

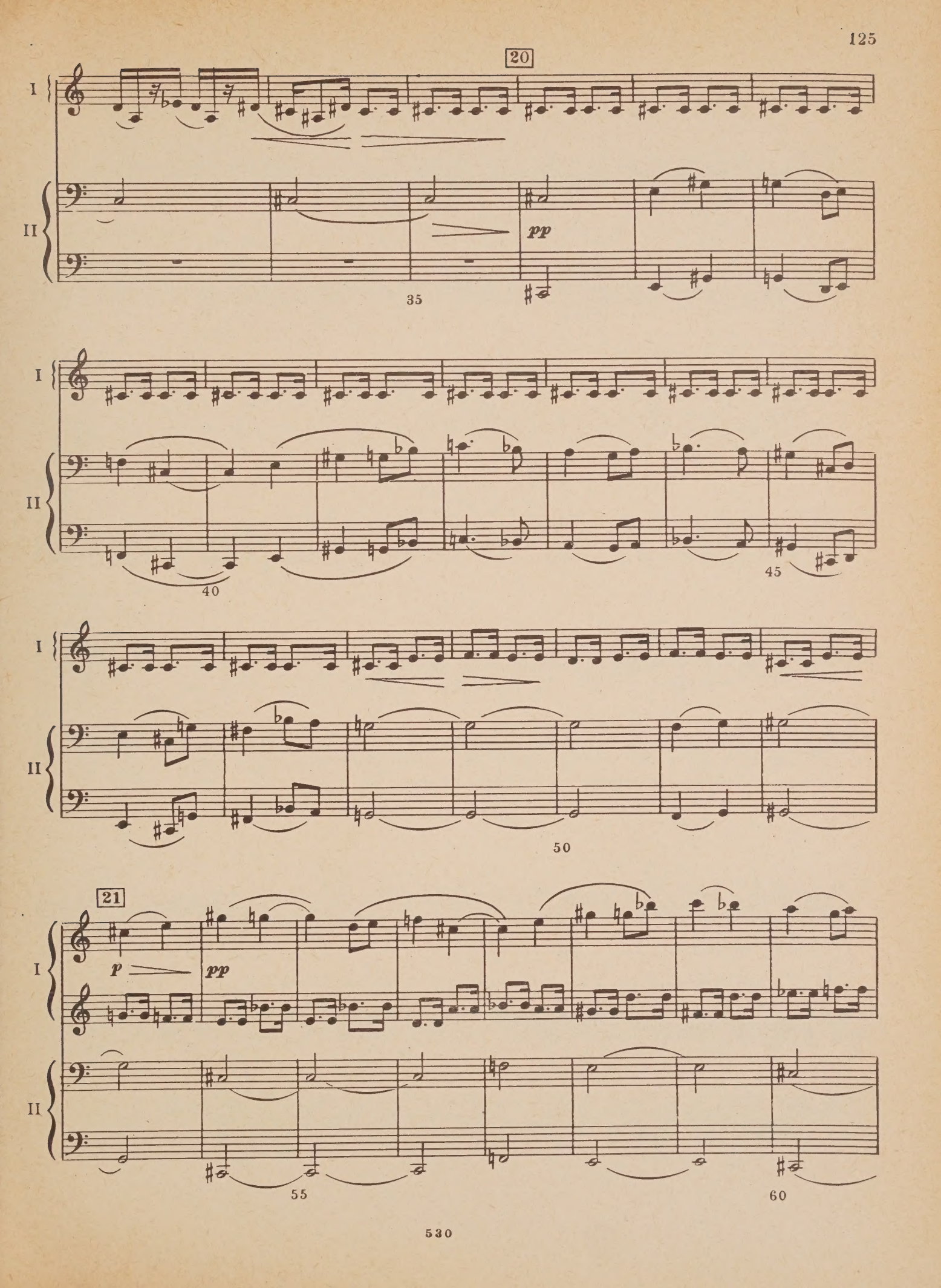
V. I con sord.

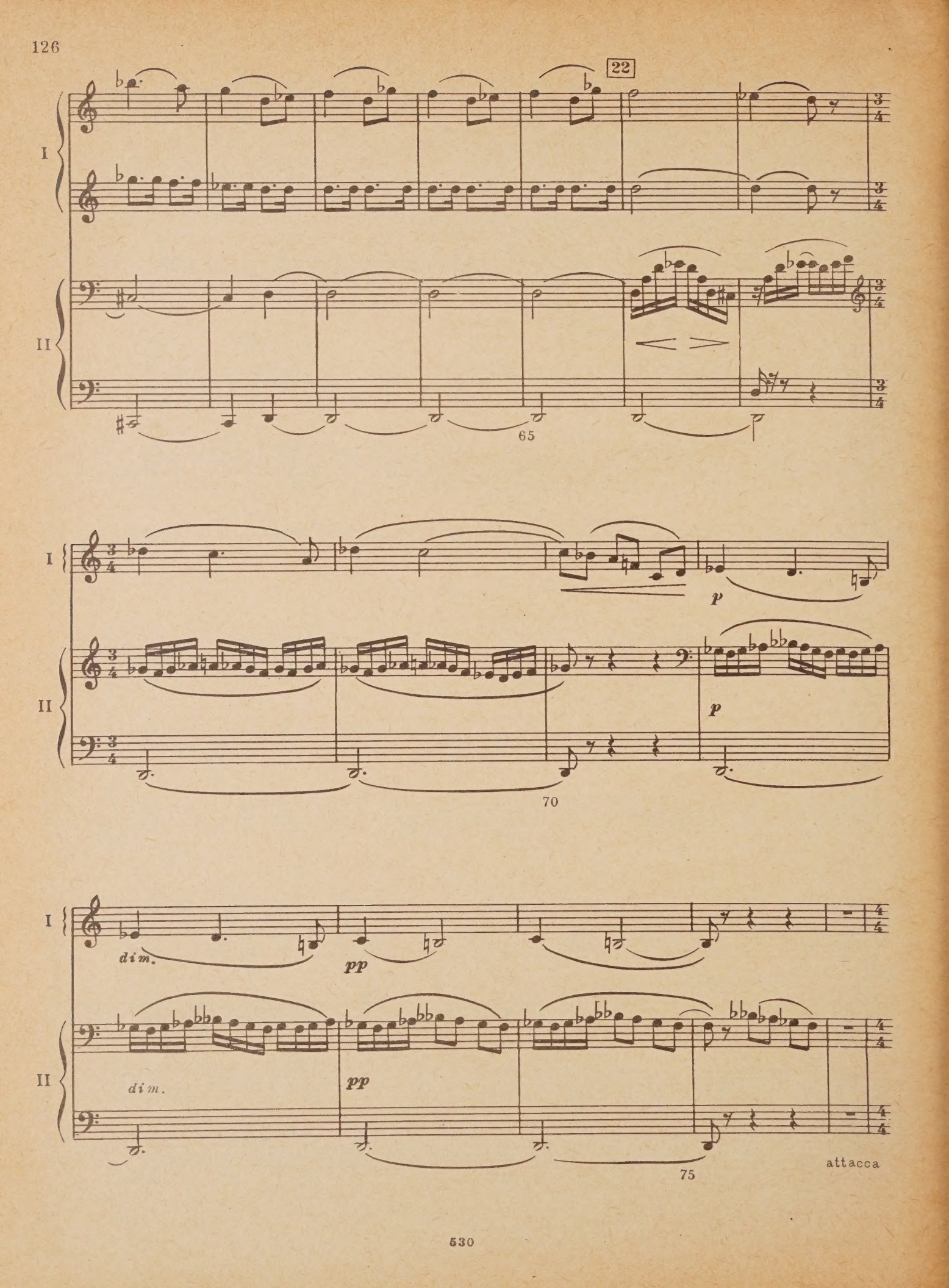
p

5

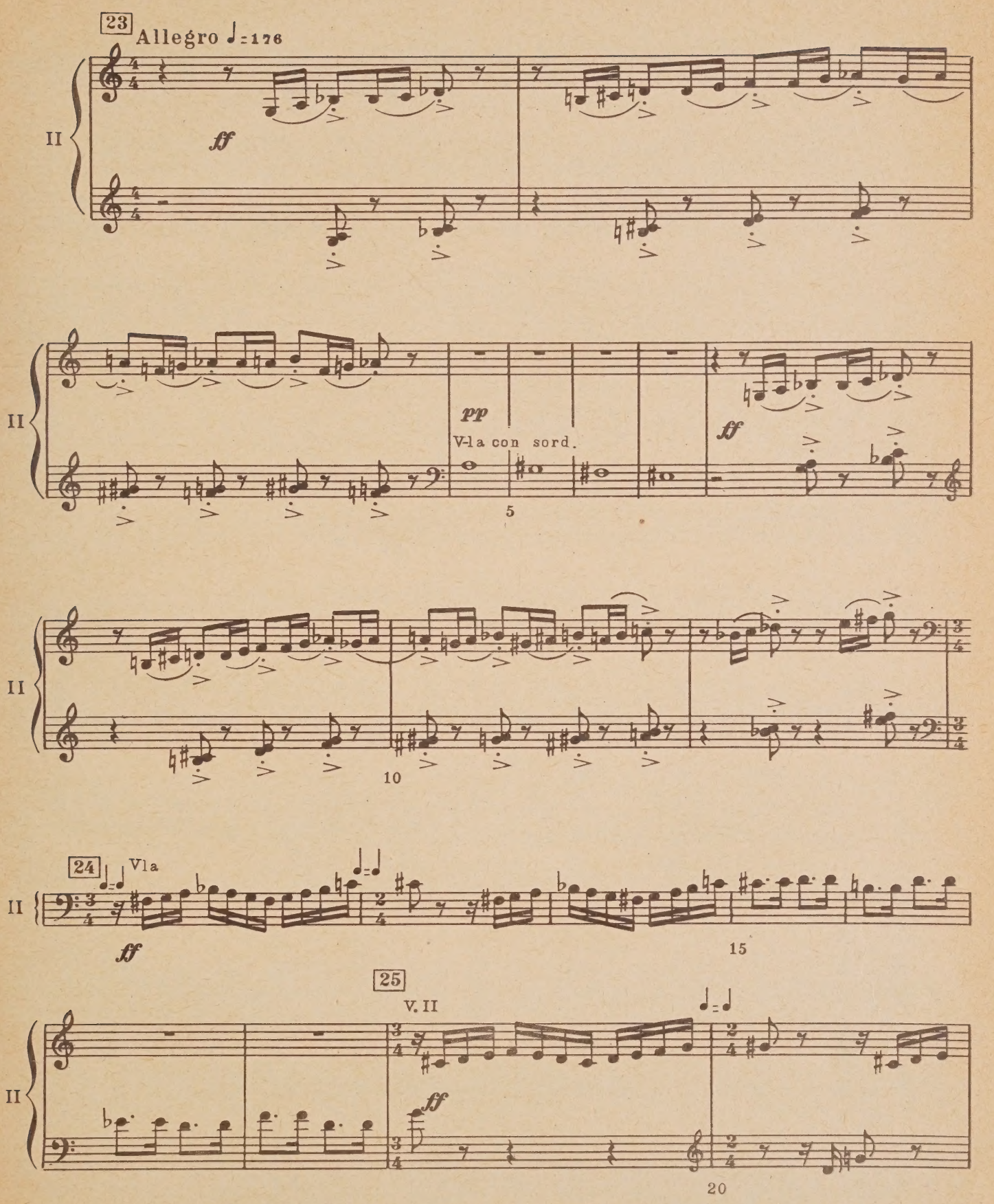

I
II
10
18
Vla con sord.
pp
Vc. con sord.
Vc.
p espressivo

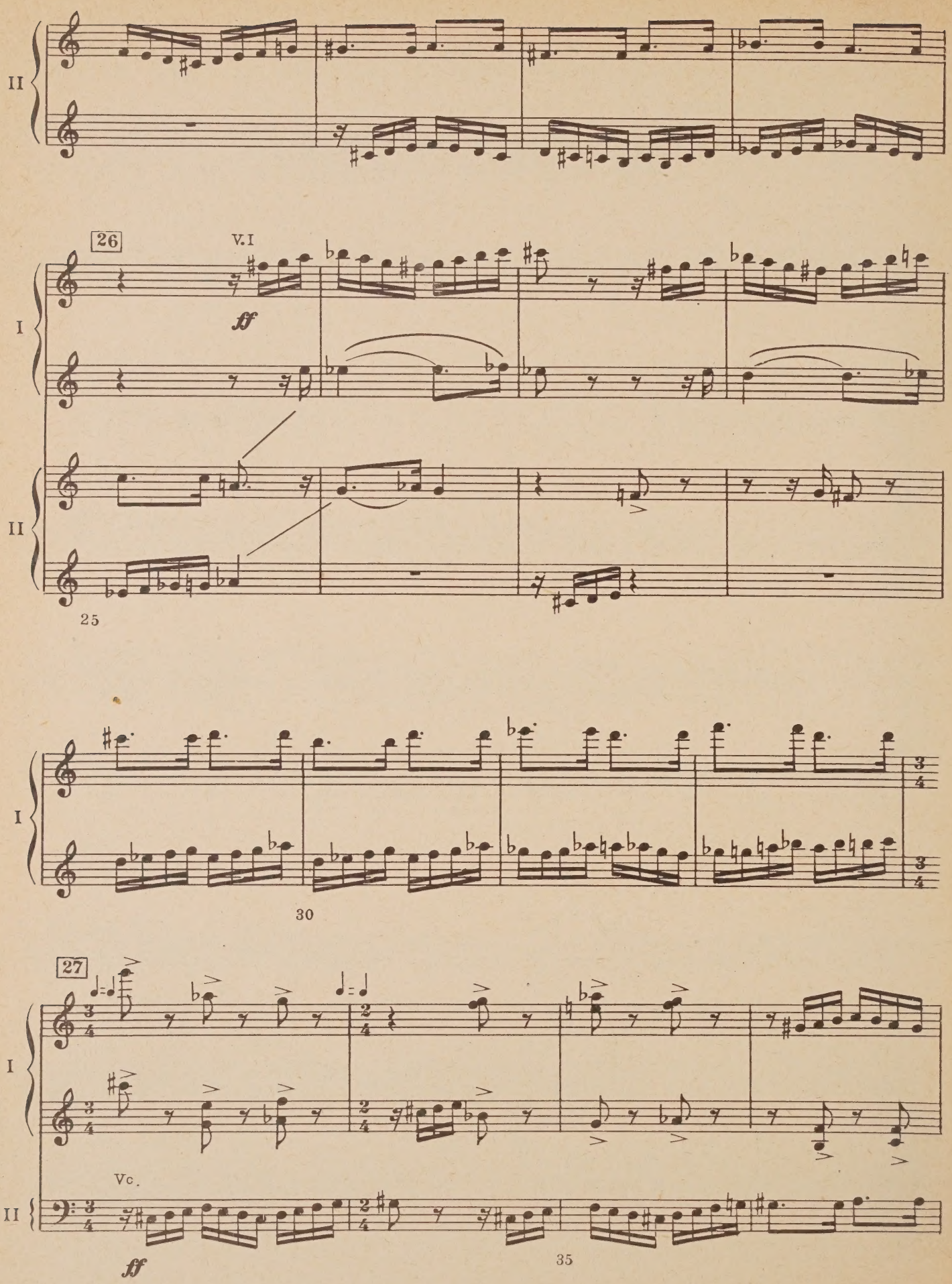

I
II
20
19
p espressivo
Vla
25
I
II
30


20
I
II
pp
35
40
45
50
21
p
pp
55
60


22
I
II
65
p
70
dim.
pp
75
attacca

III


23
Allegro ♩=176
II
ff
pp
V-la con sord.
ff
5
10
24
Vla
ff
15
25
V. II
ff
20


II
26
V.I
ff
I
II
25
I
30
27
I
Vc.
II
ff
35

I

II

40

V. I

28

ff

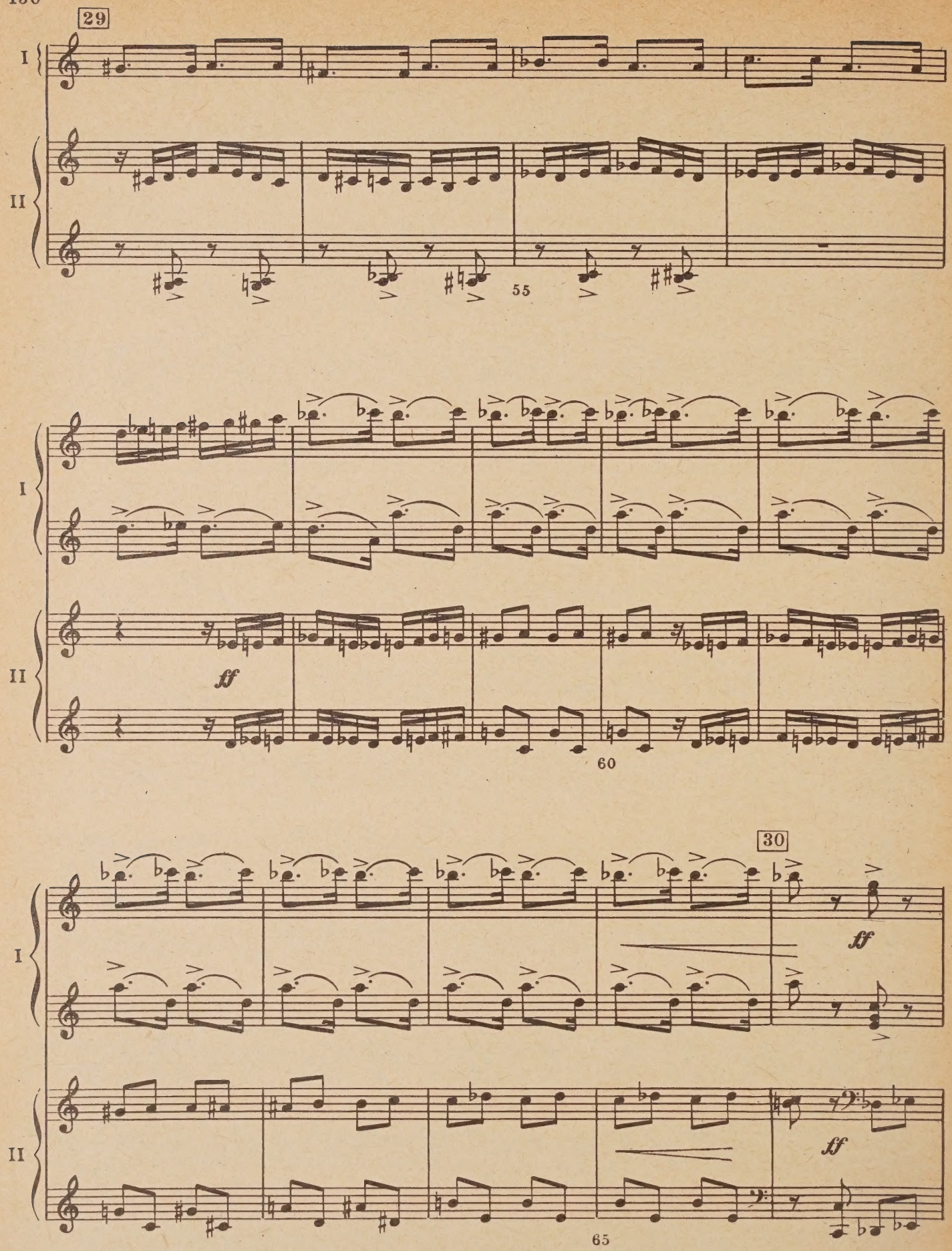
ff

45

V. II

ff

50


29
I
II
55
I
II
ff
60
30
I
ff
II
ff
65

I

II

70

V.I

ff

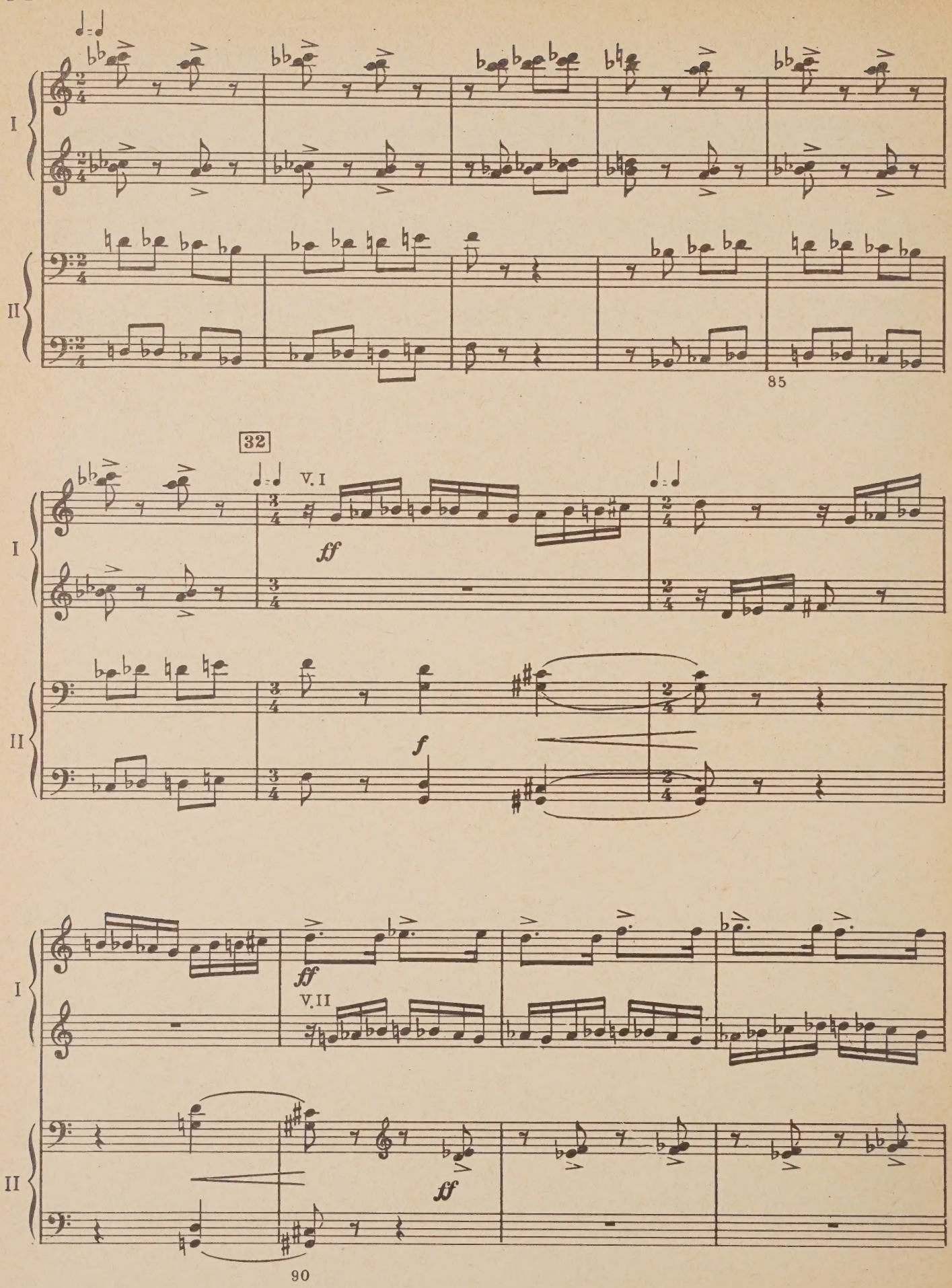
f

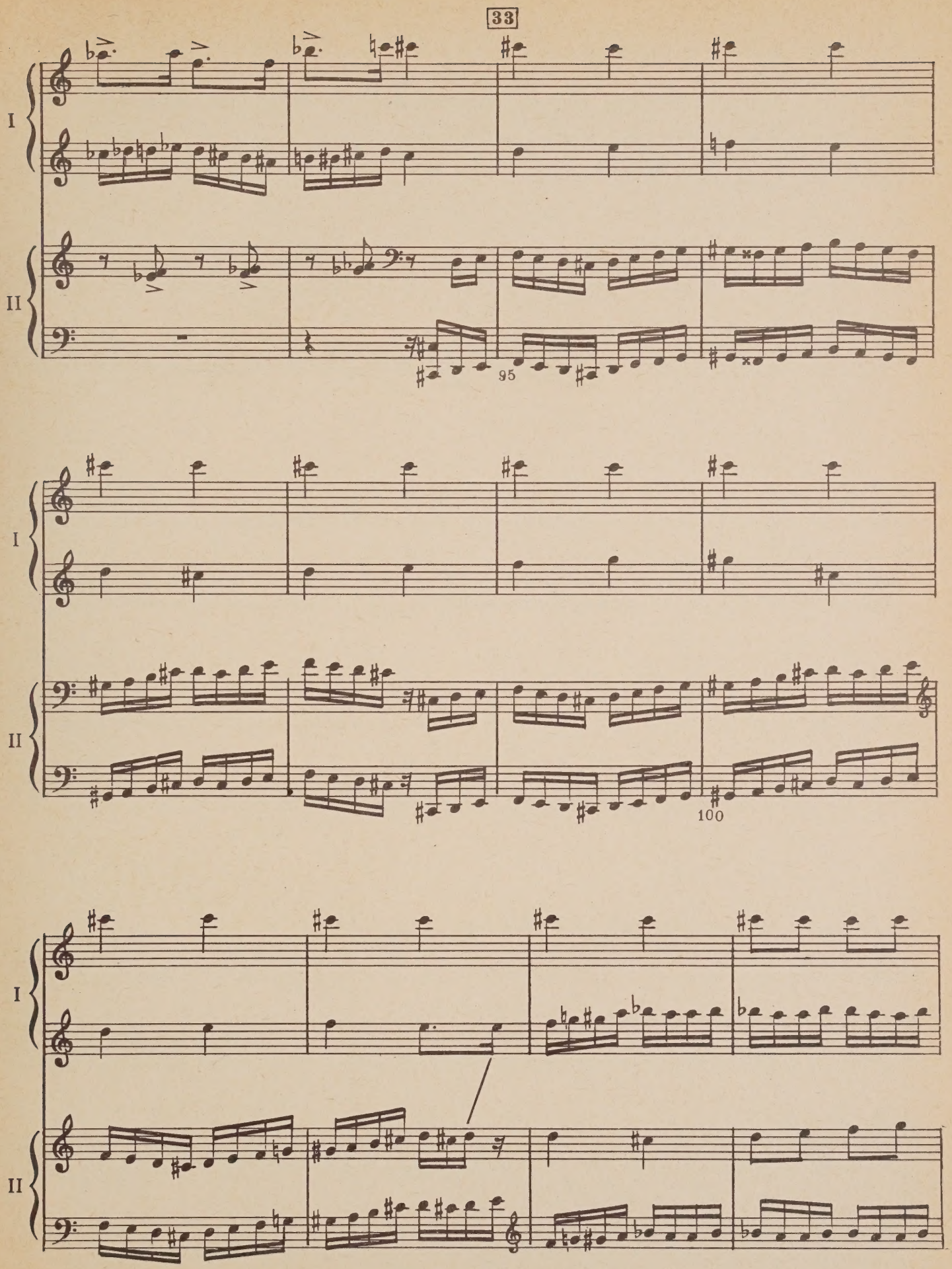
31

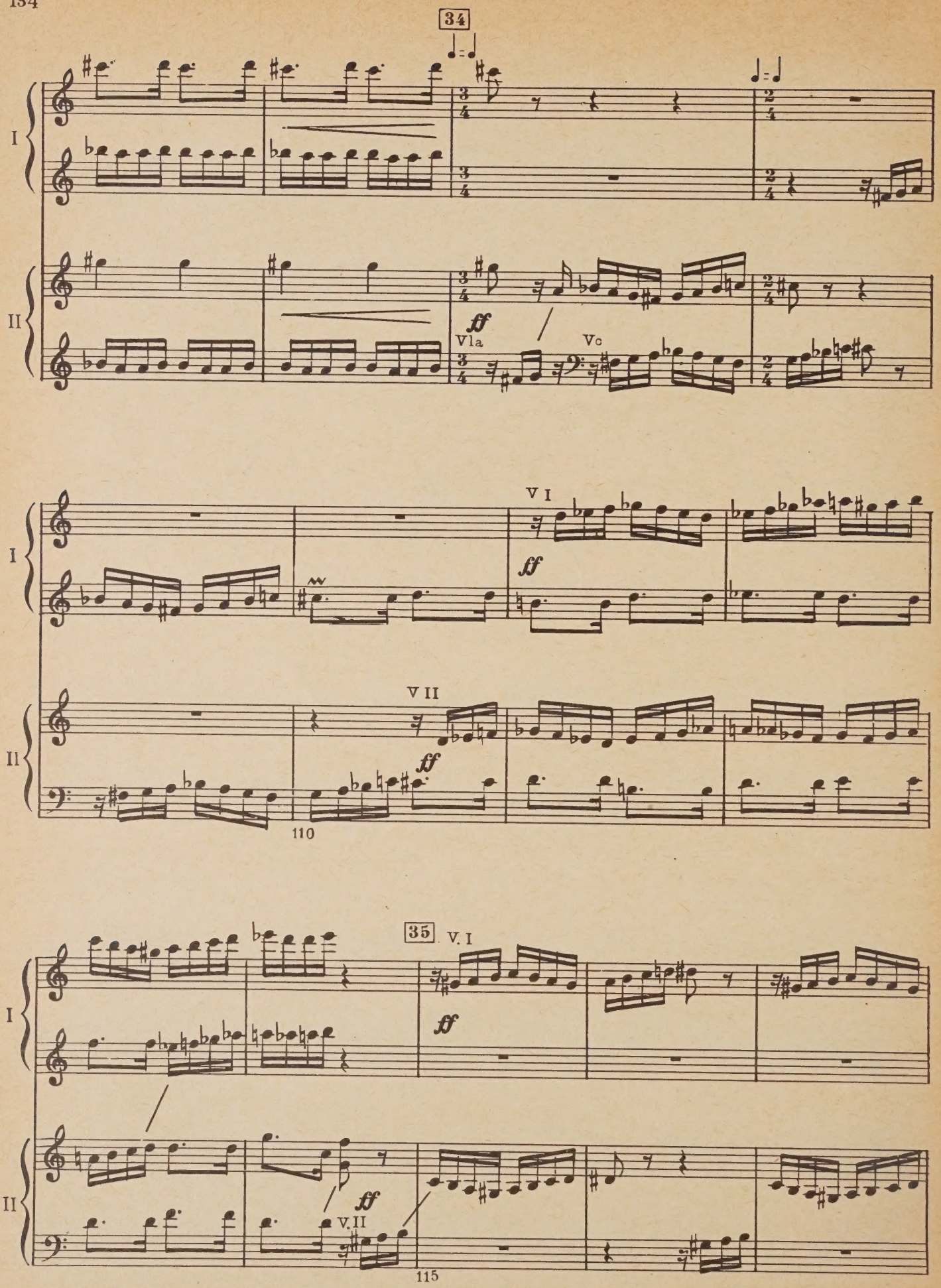
75

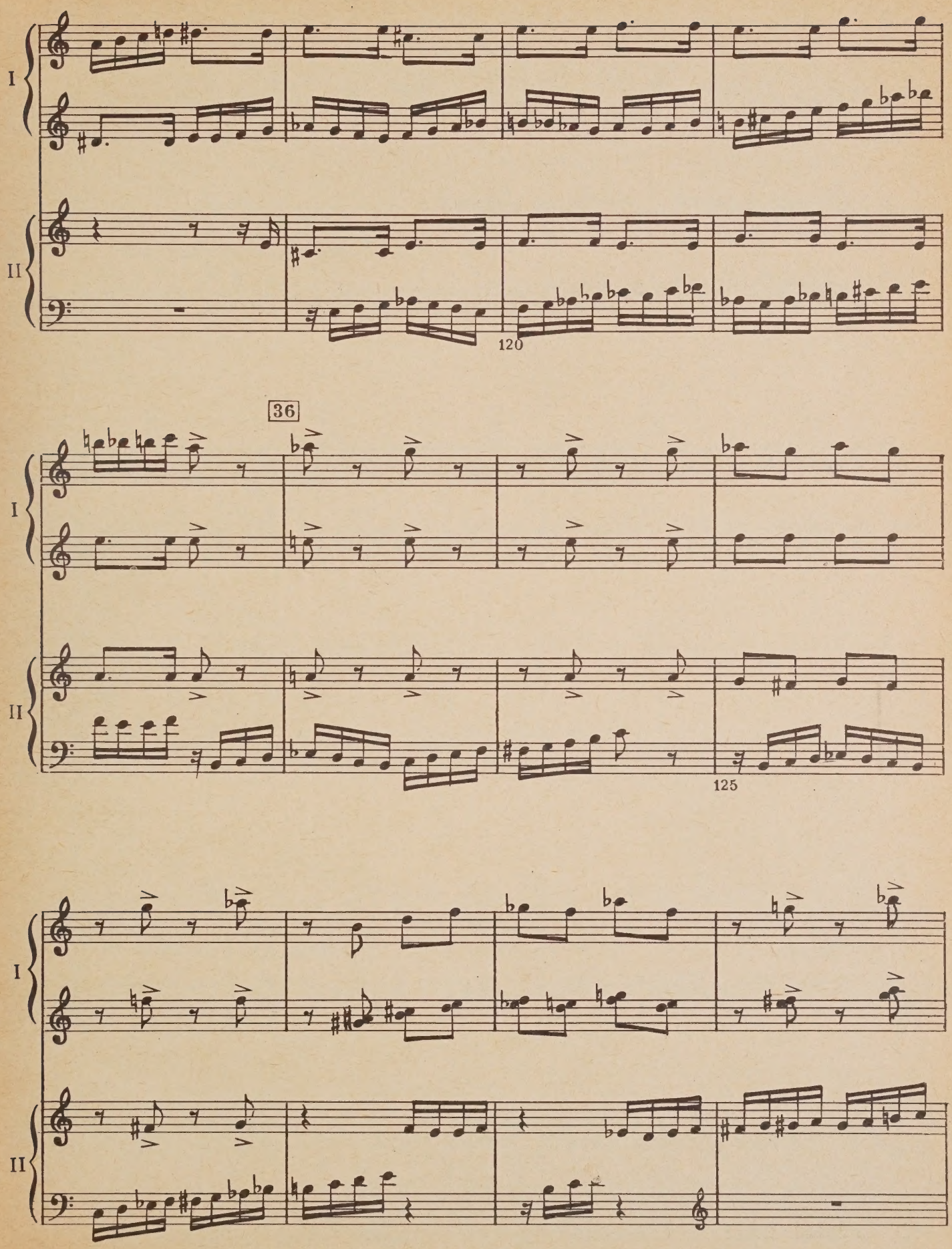
ff

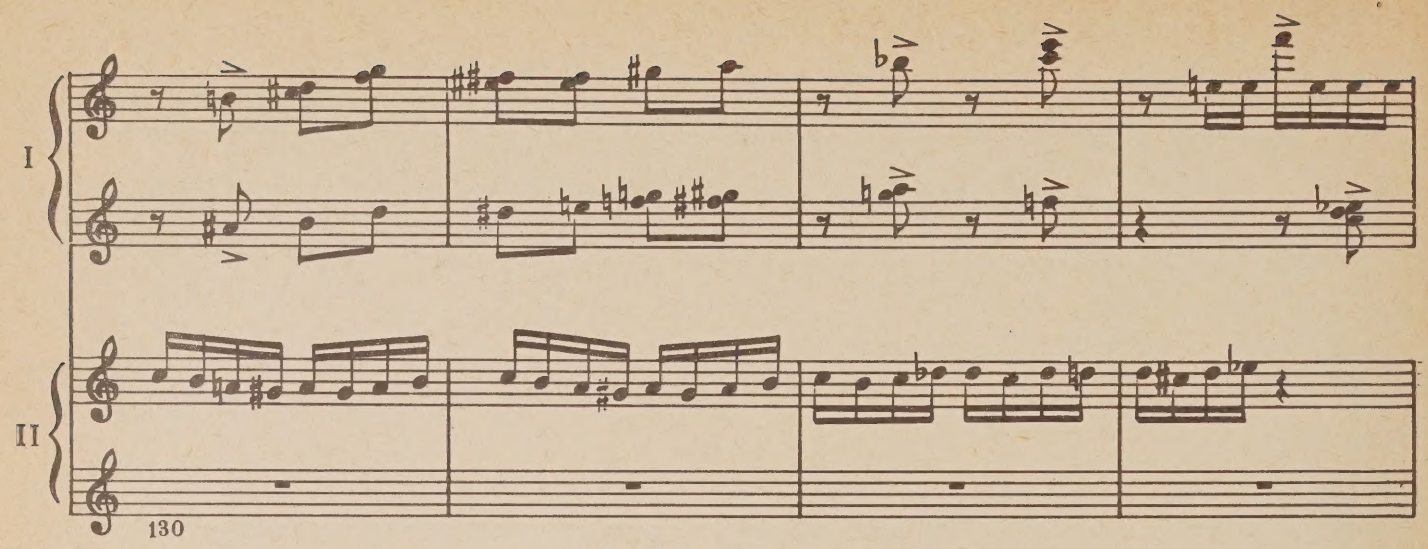
80

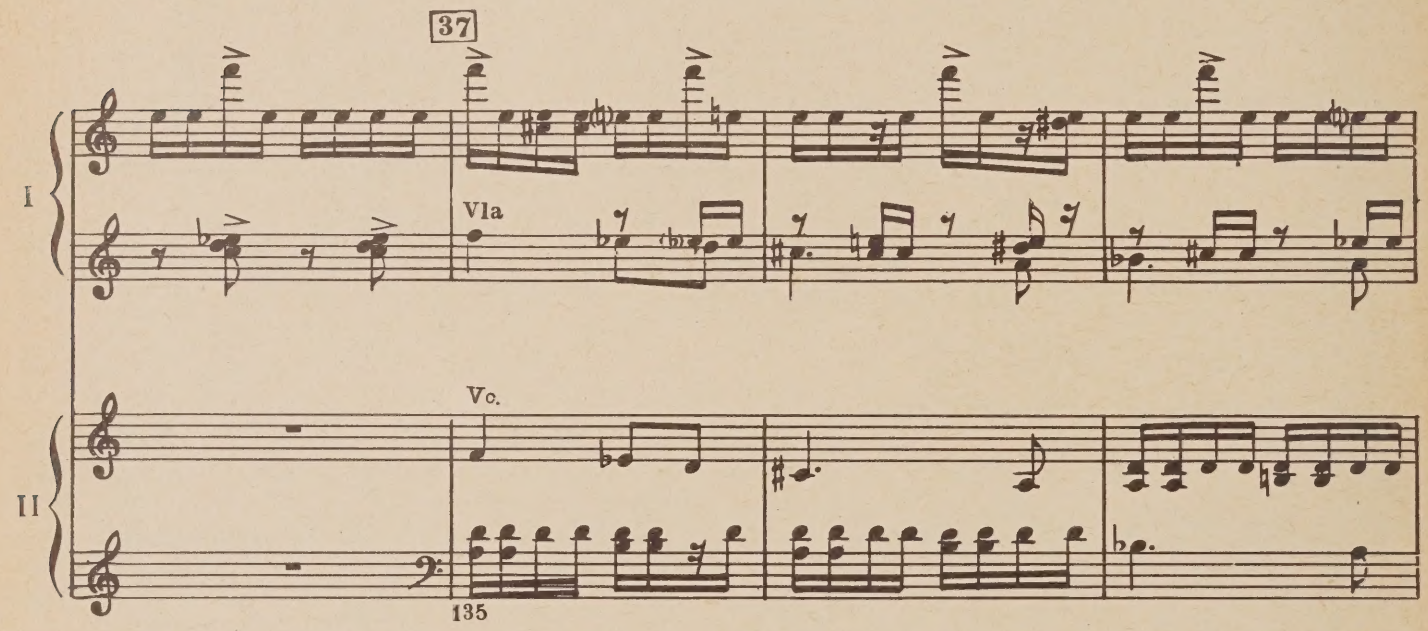

I
II
85
32
V. I
ff
f
V. II
ff
90

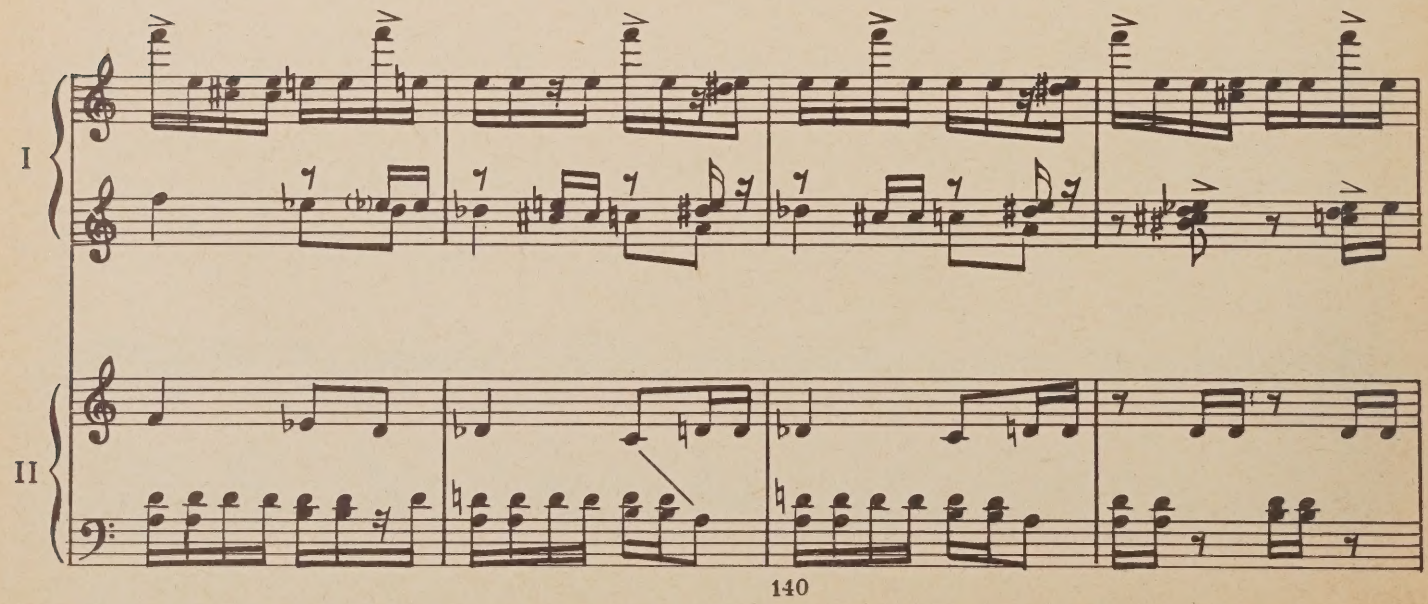

33
I
II
95
100

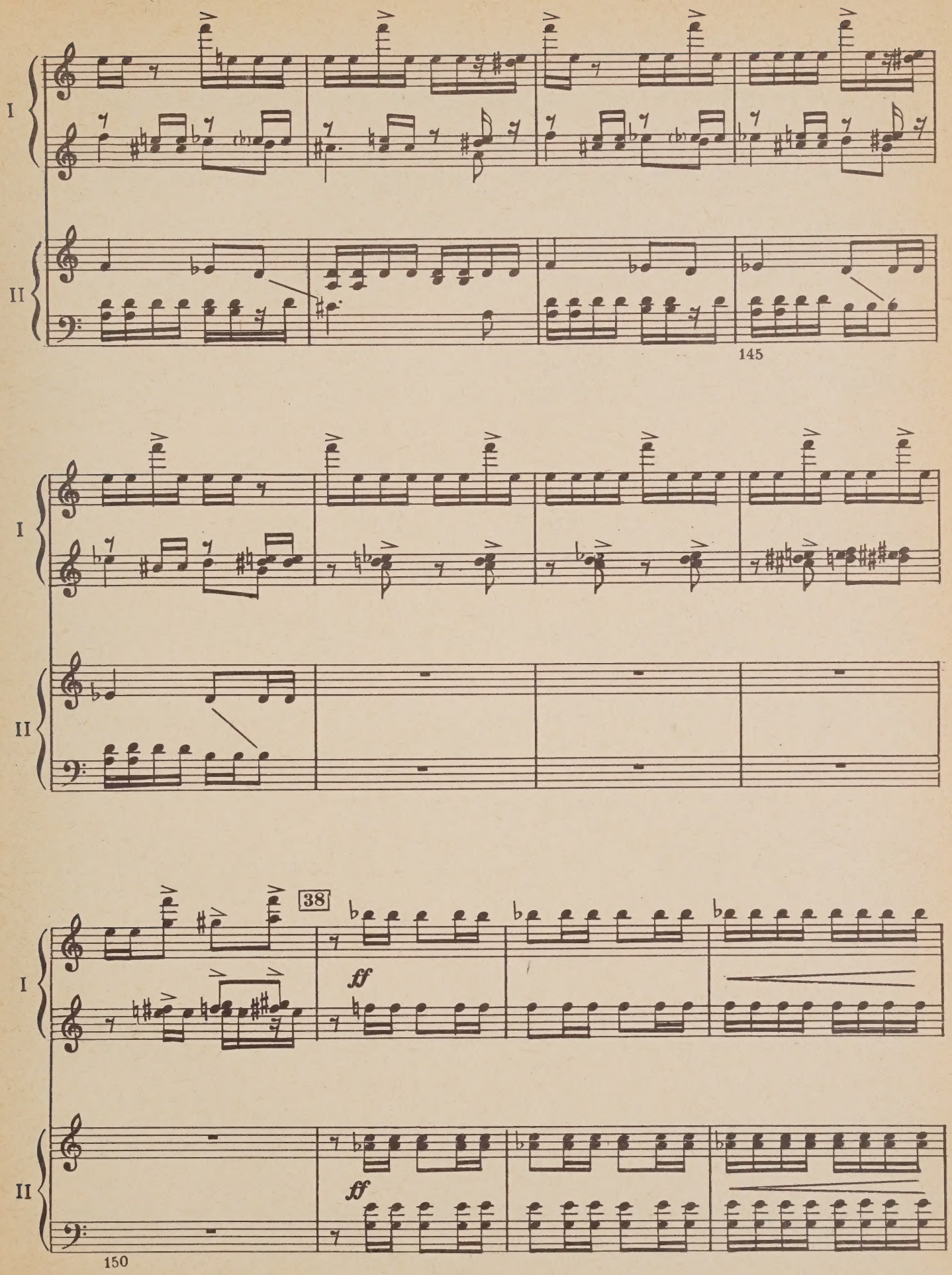

34
I
II
ff
Vla
Vc
V I
ff
V II
ff
110
35
V. I
ff
ff
V. II
115

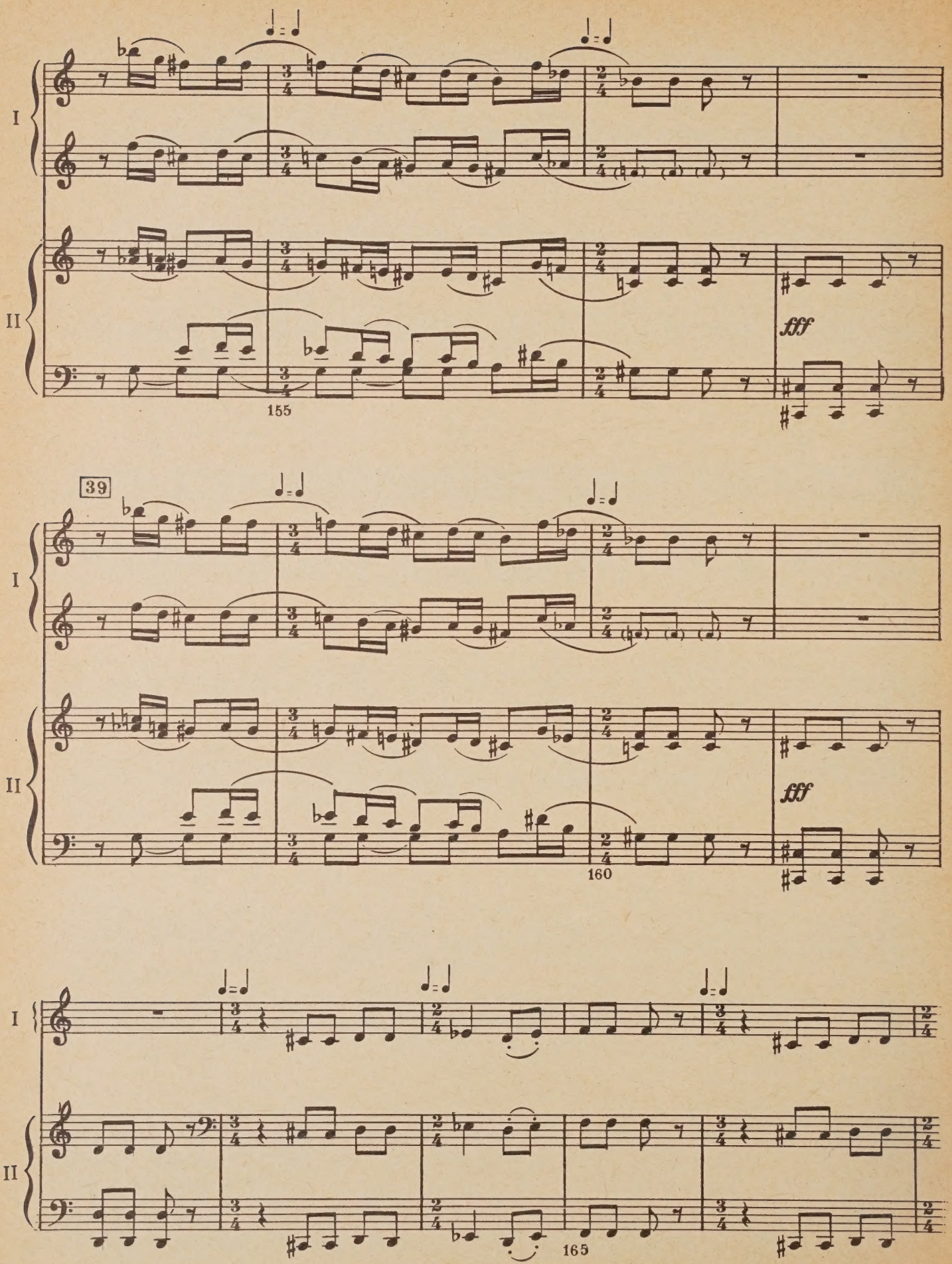

I
II
120
36
I
II
125
I
II

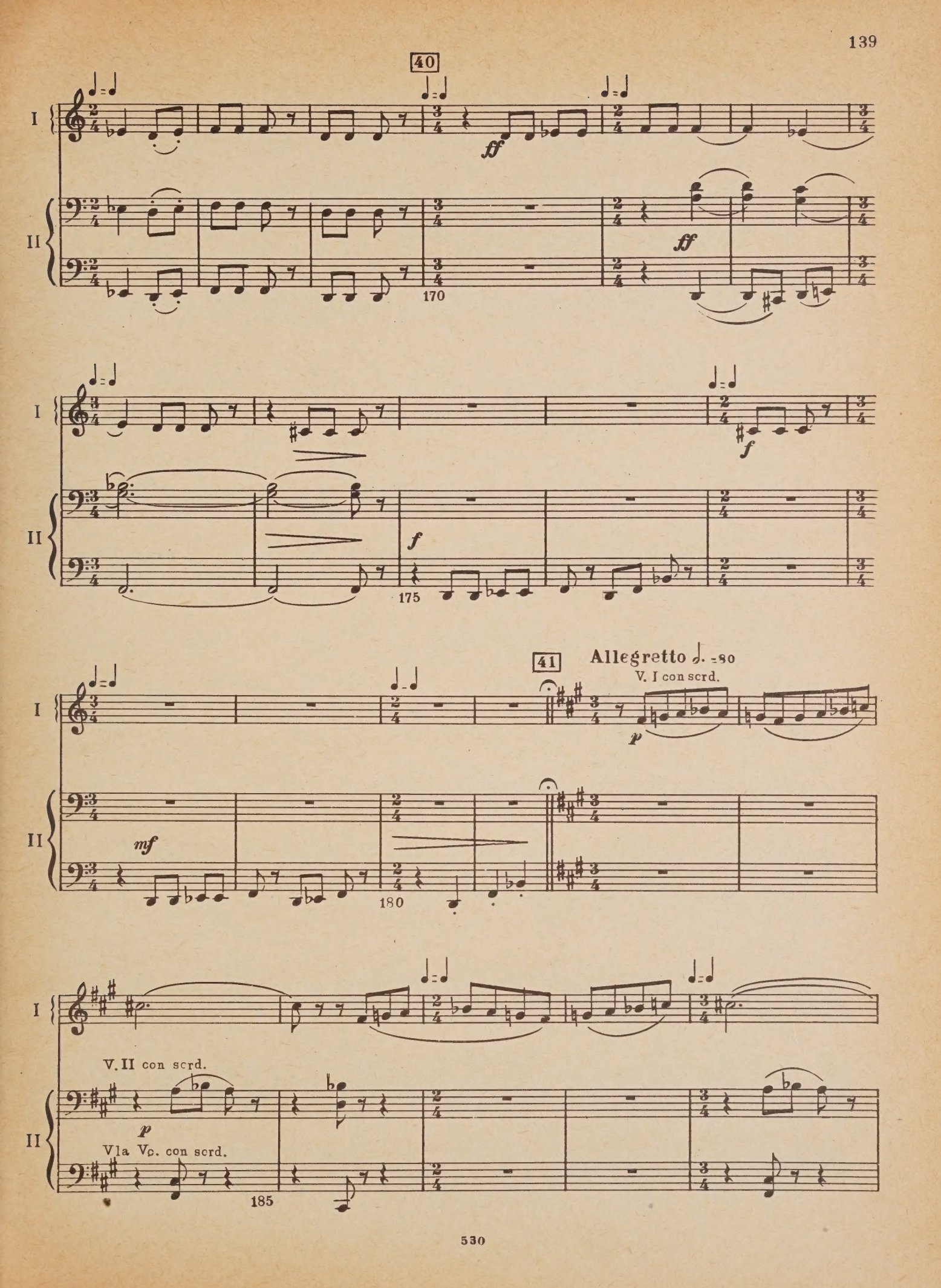

I
II
130

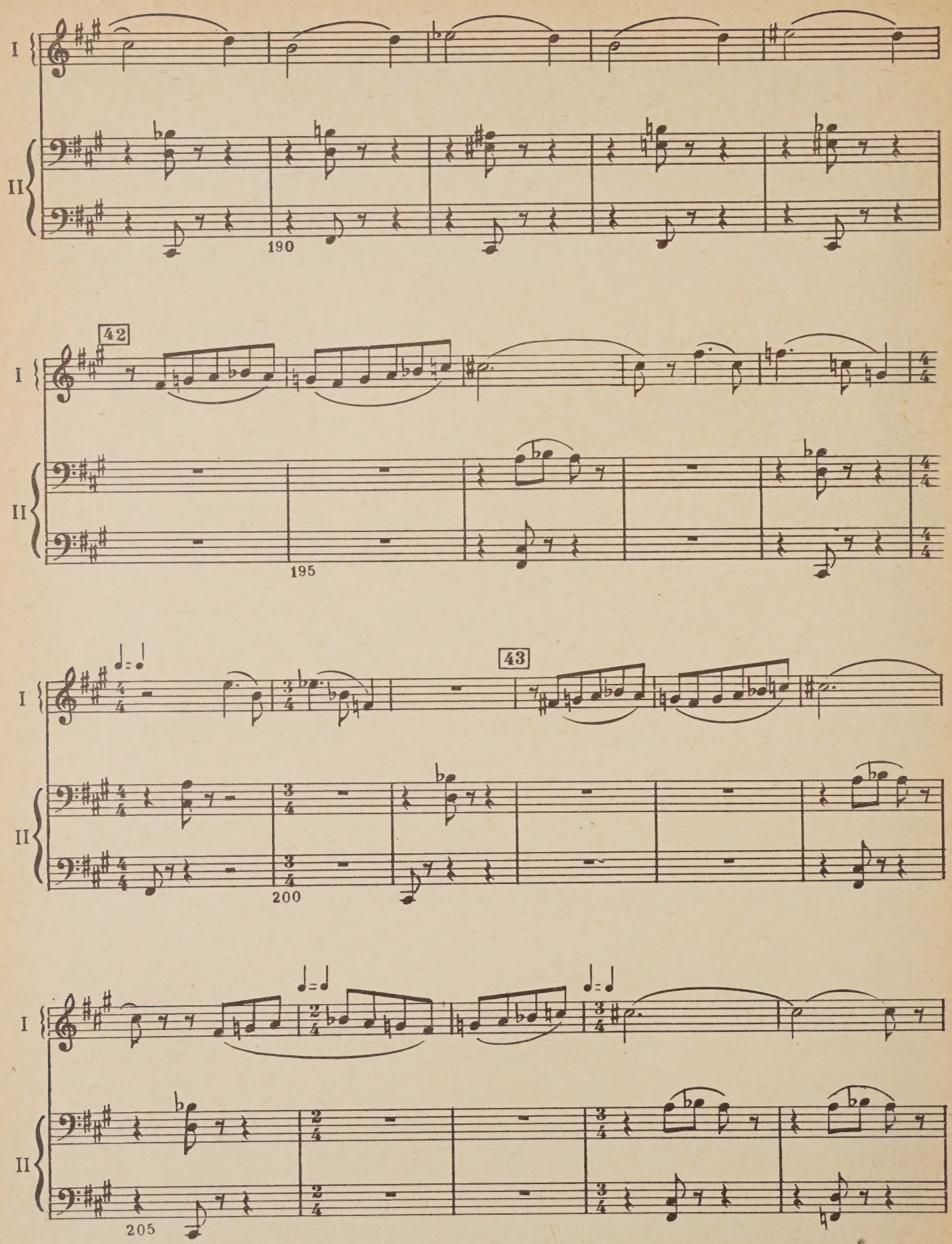

37
I
Vla
II
Vc.
135

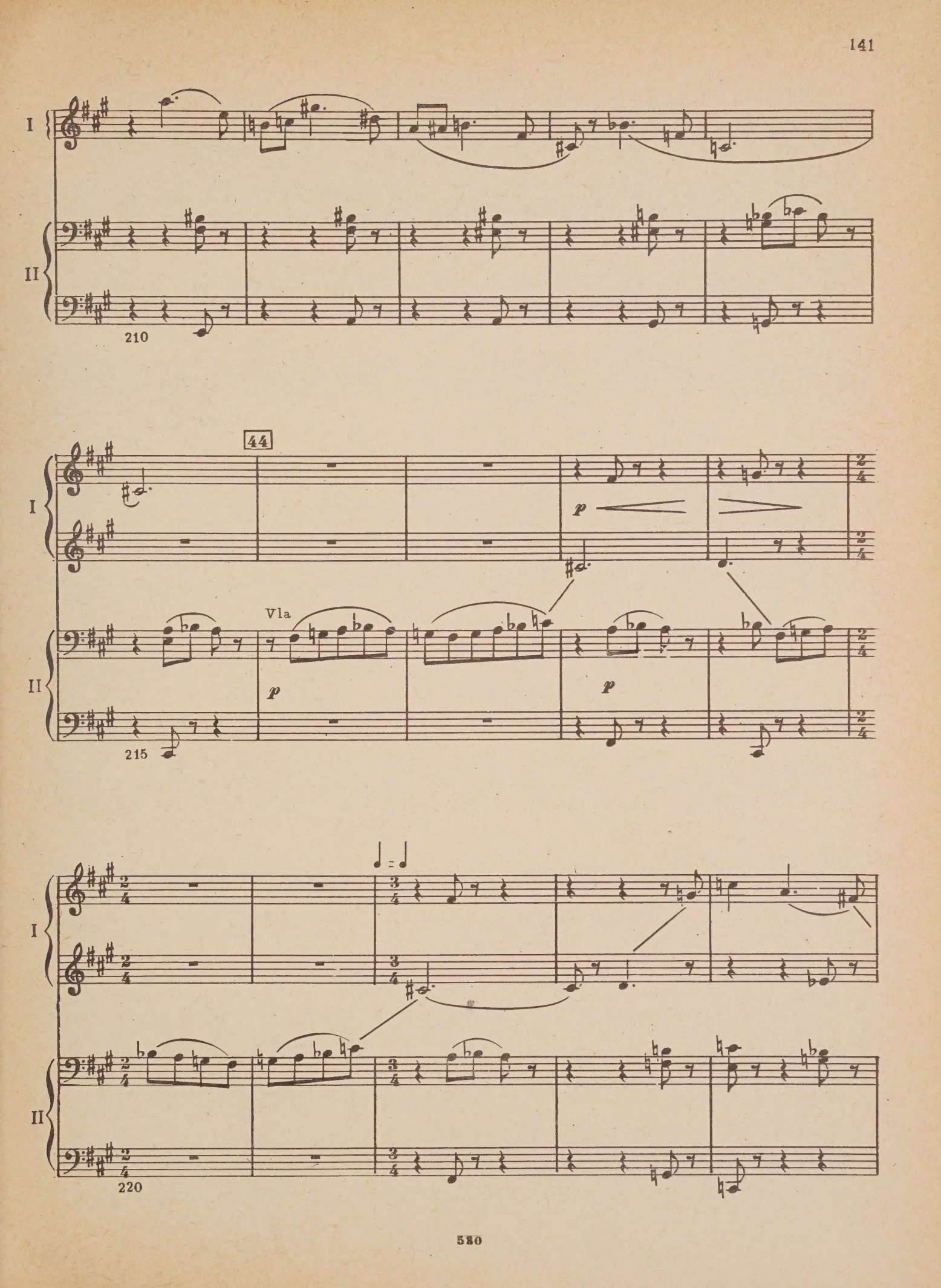

I
II
140

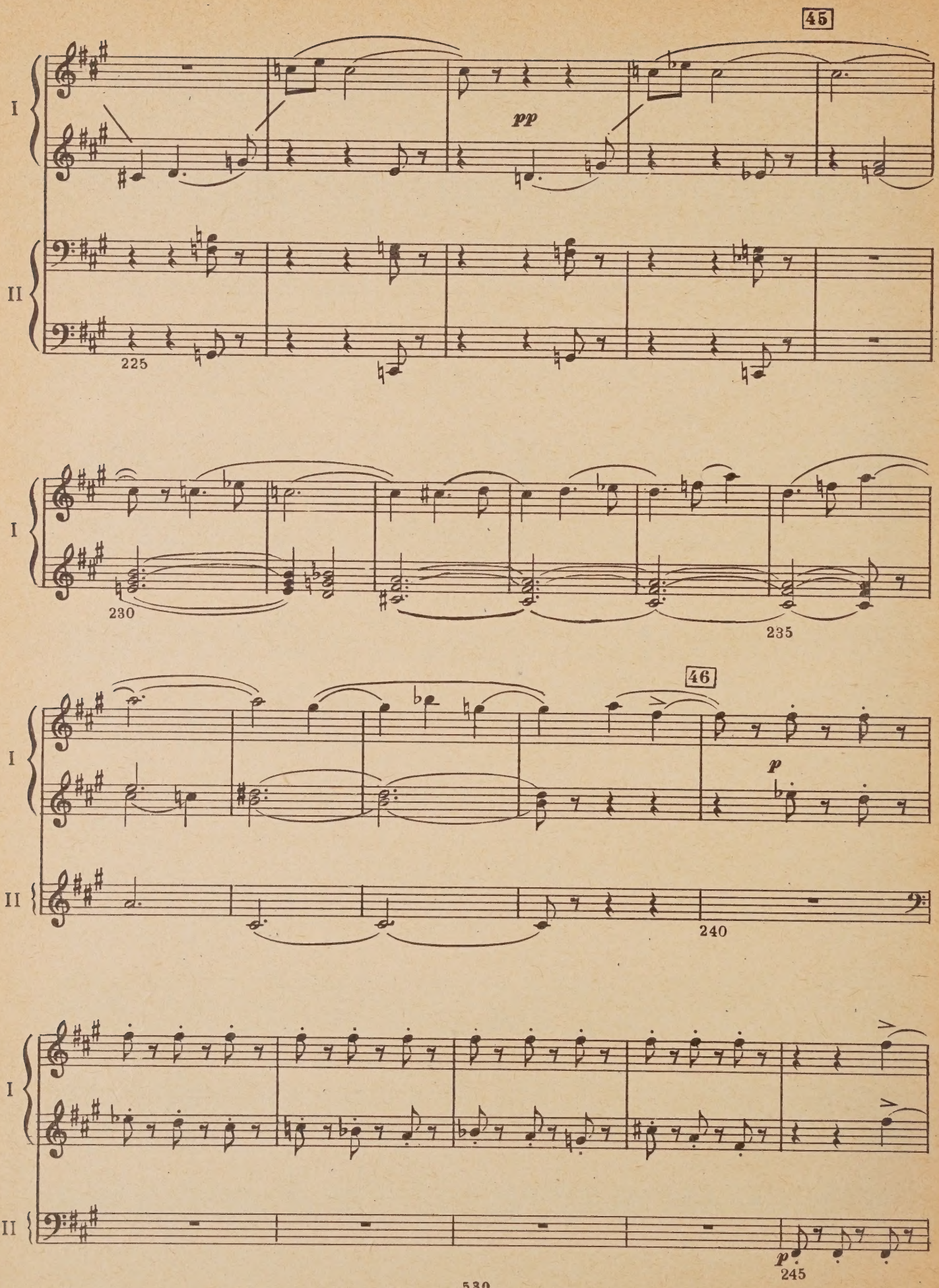

I
II
145
I
II
38
ff
ff
I
II
150


I
II
155
39
fff
160
165


40
I
II
ff
170
f
175
41
Allegretto ♩. = 80
V. I con scrd.
p
mf
180
V. II con scrd.
Vla Vc. con scrd.
185


I
II
190
42
195
43
200
205


I
II
210
44
Vla
p
215
220


45
I
II
pp
225
230
235
46
p
240
245

I

250

47

I

p

II

p

255

I

II

48

V. I

I

266

II

p

265

I

II

p

270

49

I

II

275

I

II

p

280

I

II

pp

pp

285

530

I

II

290

50

I

p

II

295

p

300

51

I

p

II

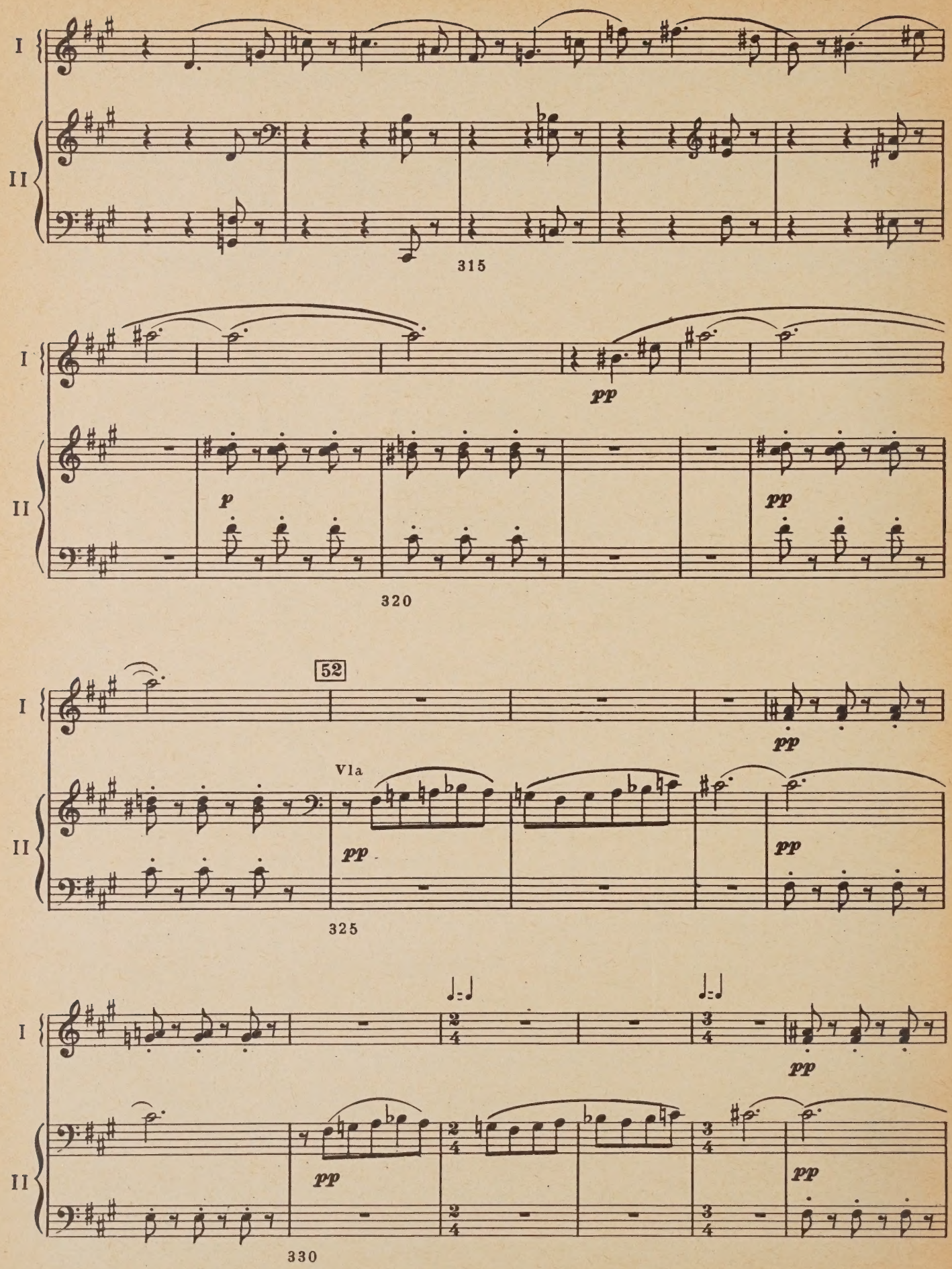
p

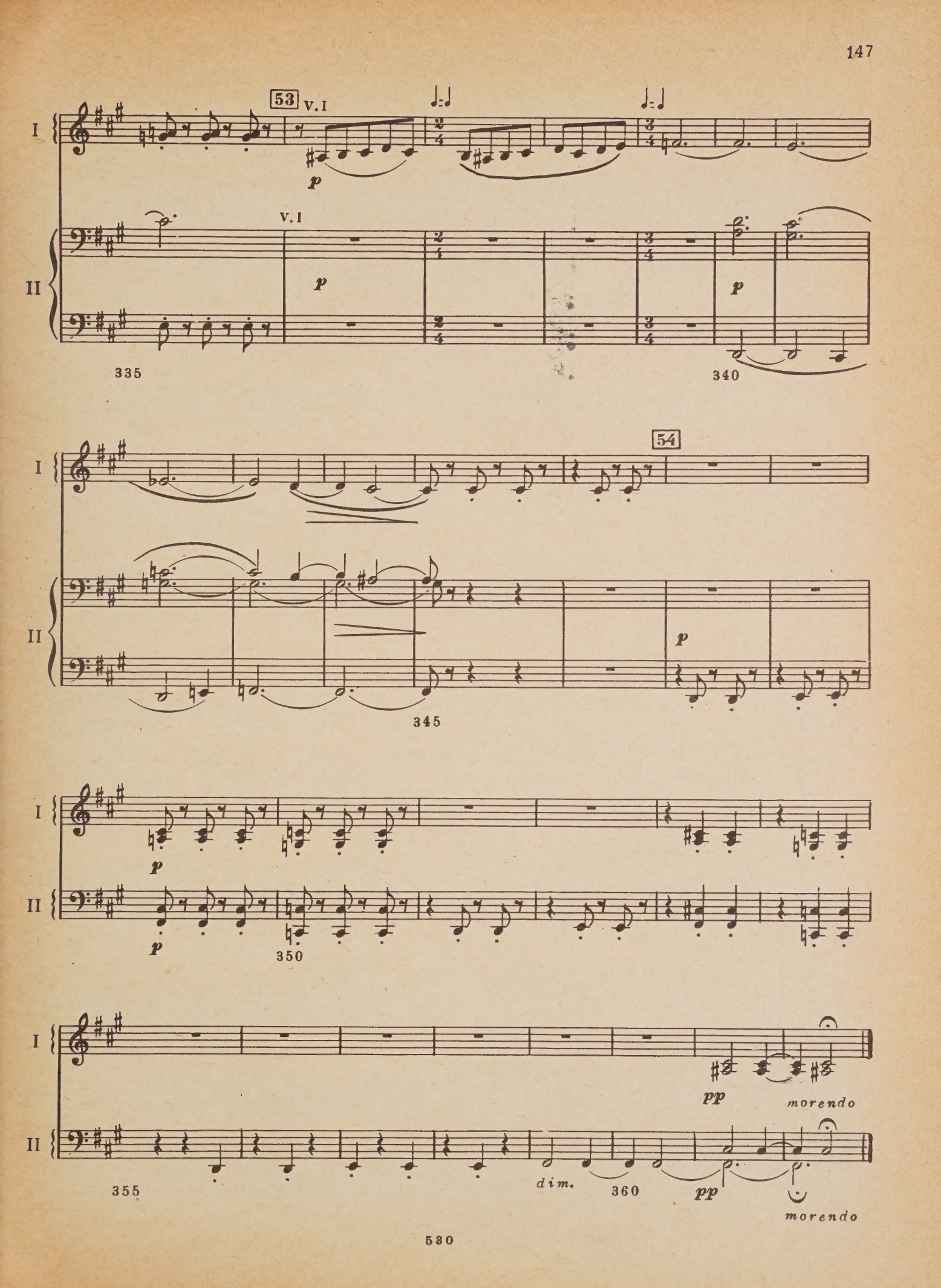
305

I

II

310


I
II
315
pp
p
pp
320
52
Vla
pp
pp
325
pp
pp
pp
330


53
V. I
I
II
p
335
340
54
345
350
355
360
dim.
pp
morendo

Памяти жертв фашизма и войны

ВОСЬМОЙ КВАРТЕТ

I

Cor. 110 (1960г.)

Largo ♩= 63

I

II

p

solo

poco espr.

5

10

1

dim.

sf pp

solo

poco espr.

mp

dim.

pp

pp sempre

15

mf

mf espr.

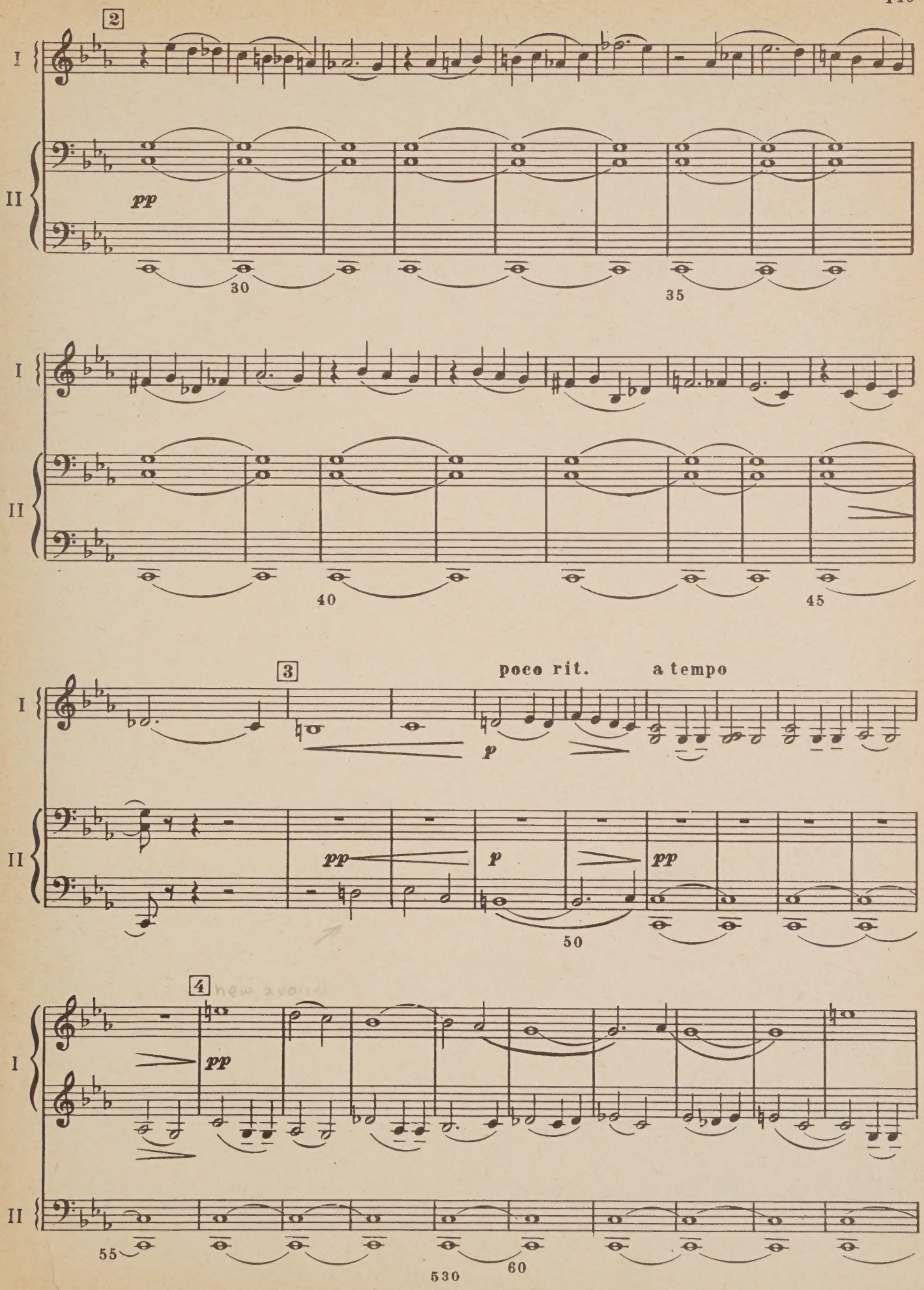
f

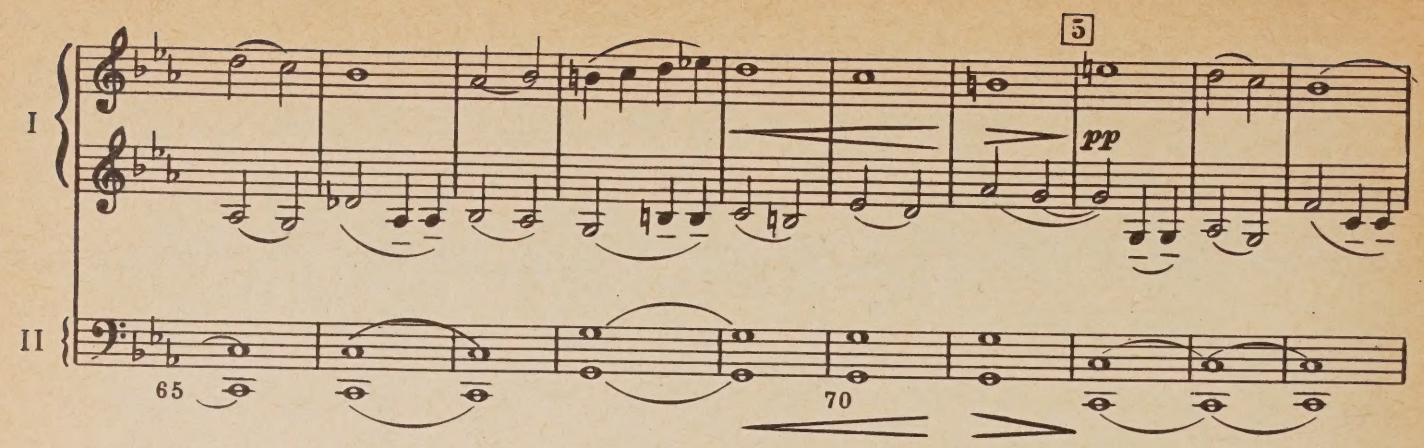
mf espr.

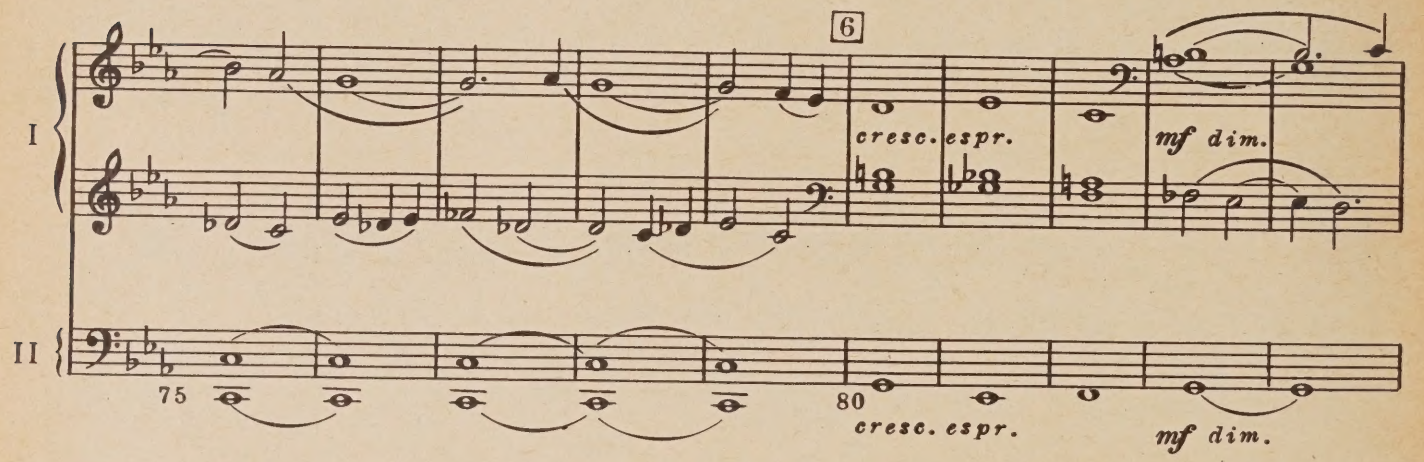
f

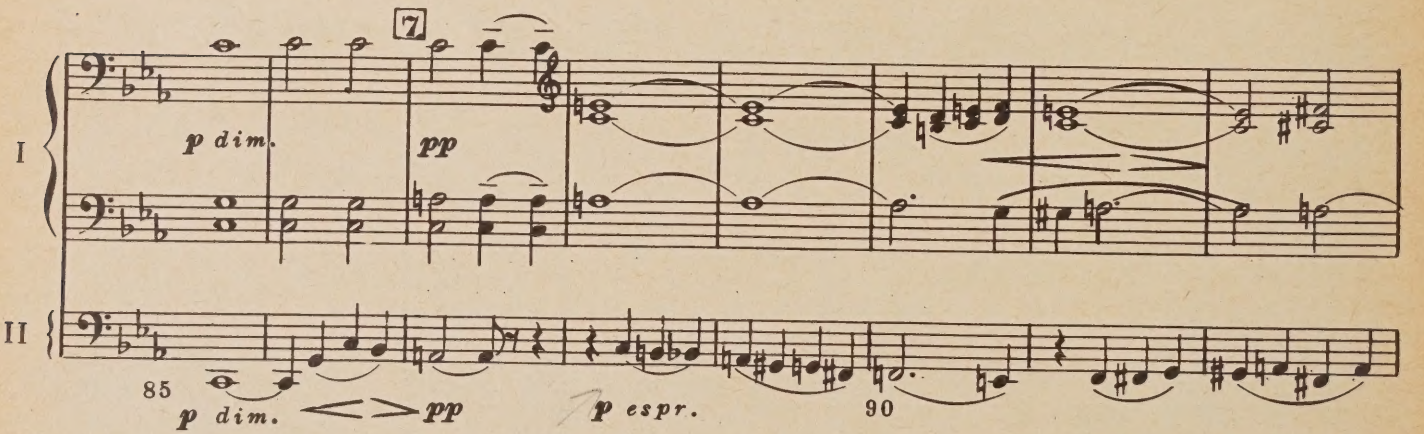
20

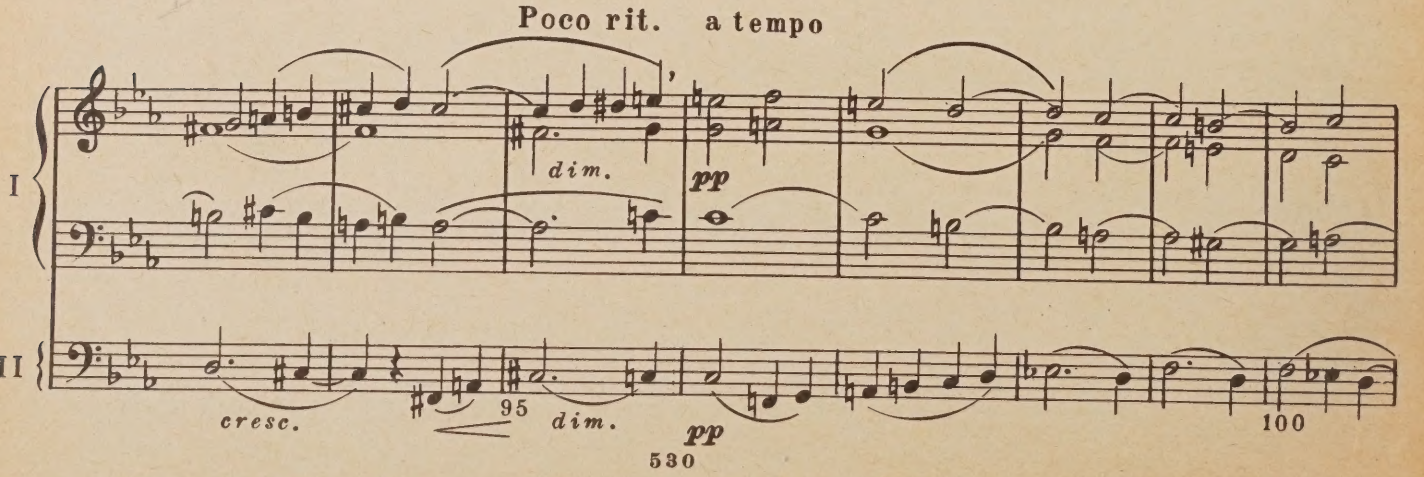
25

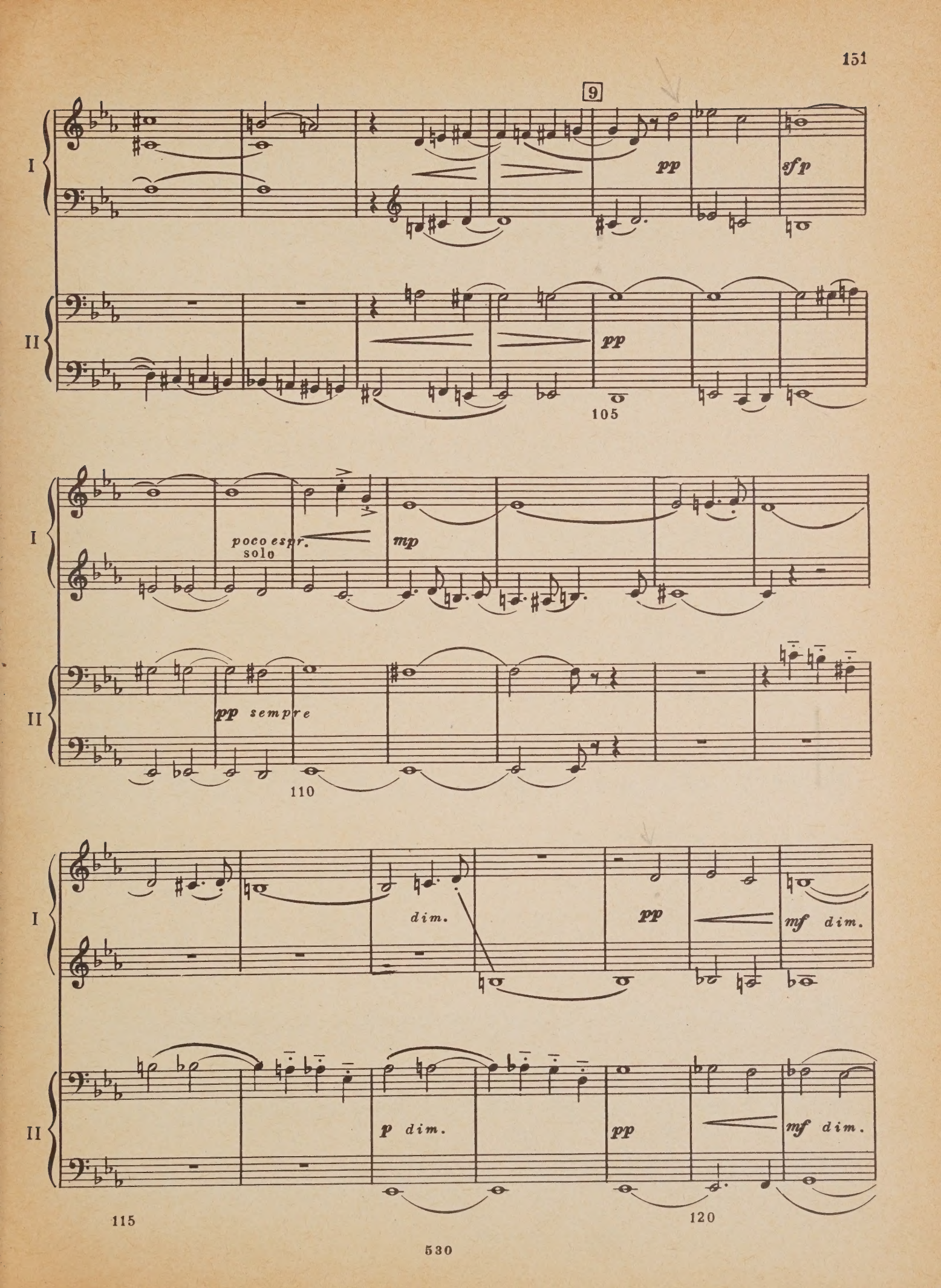

2
I
II
pp
30
35
40
45
3
poco rit.
a tempo
p
pp
50
4
55
530
60


5
pp
I
II
65
70


6
cresc. espr.
mf dim.
I
II
75
80
cresc. espr.
mf dim.


7
p dim.
pp
I
II
85
p dim.
pp
p espr.
90


Poco rit. a tempo
dim.
pp
I
II
cresc.
95
dim.
pp
100


9
I
II
pp
sfp
pp
105
poco espr.
solo
mp
pp sempre
110
dim.
pp
mf dim.
p dim.
pp
mf dim.
115
120

I

II

p

pp

cresc.

p

125

attacca

II

11

Allegro molto ♩=120

I

II

ff

sff

sff

5

I

II

sff

sff

sff

sff

10

15

12

I

II

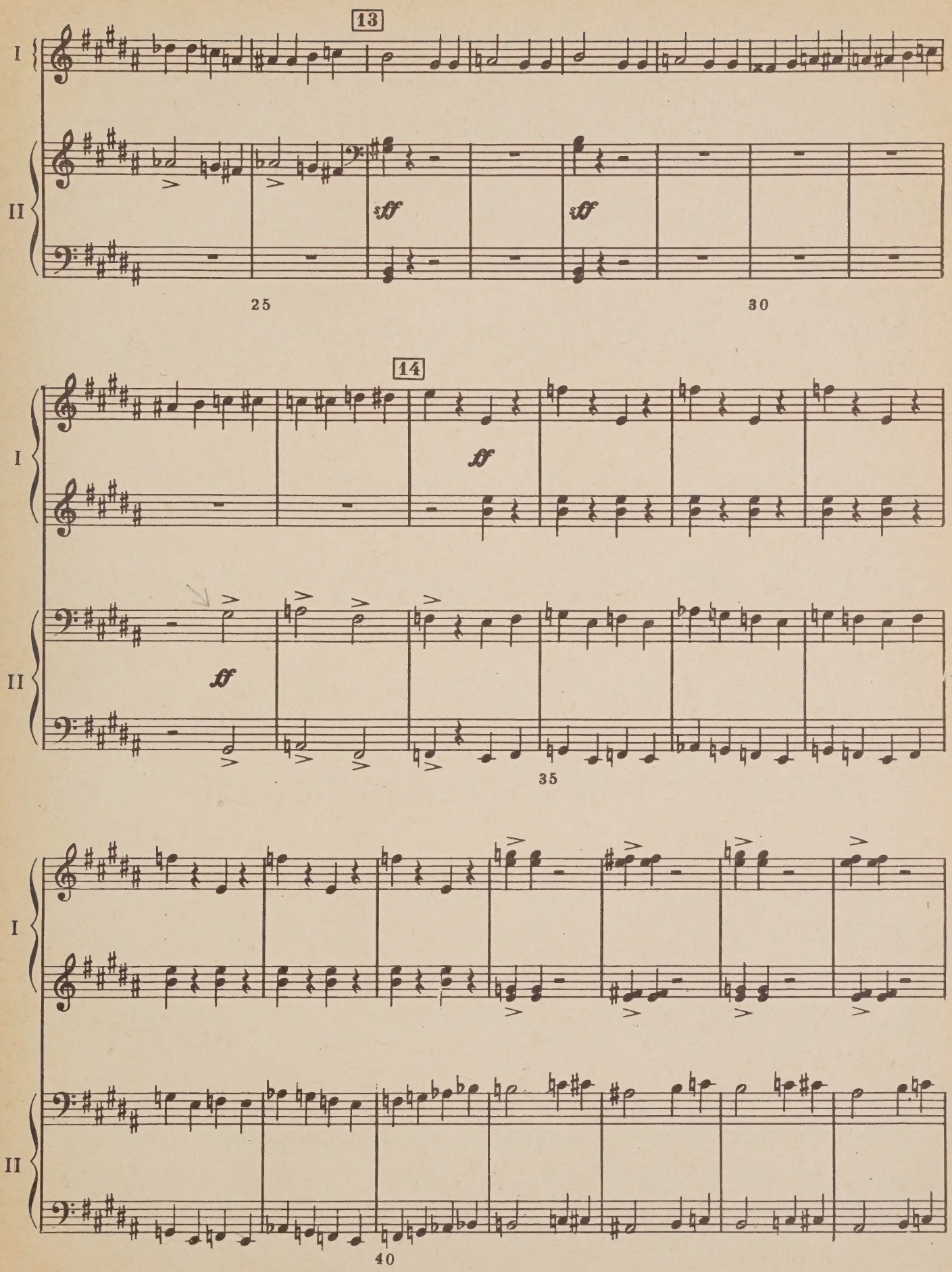
sff

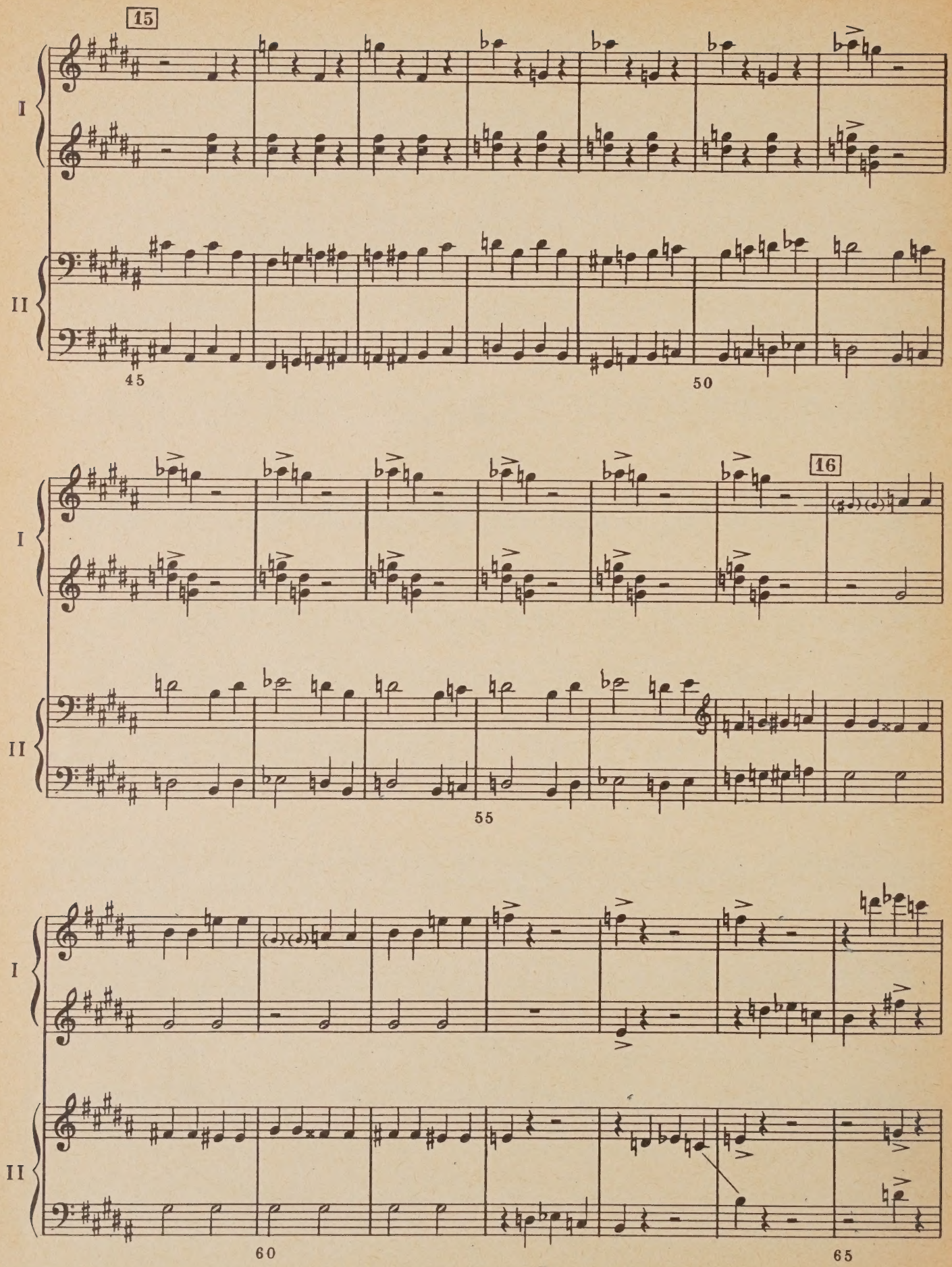
sff

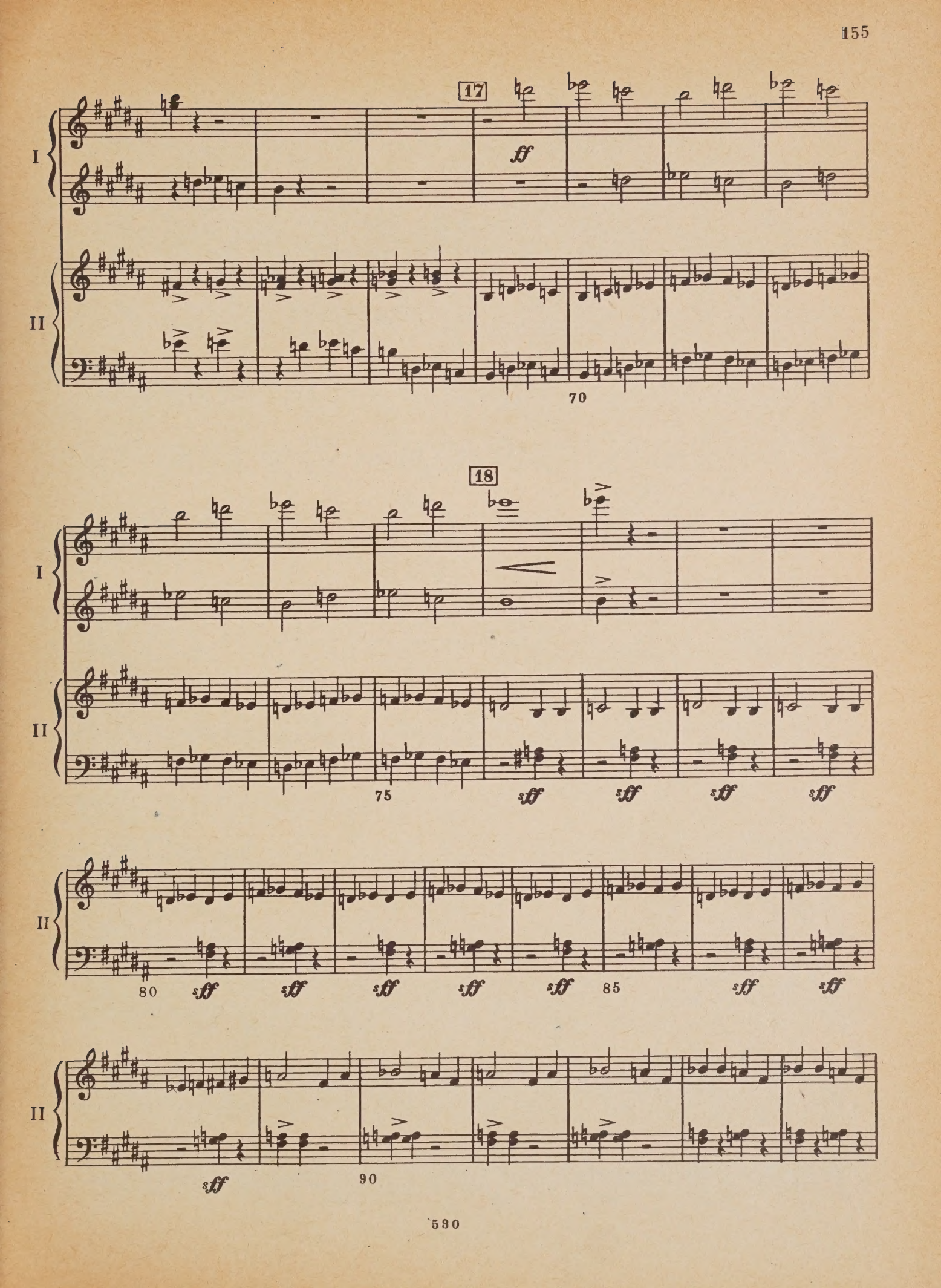
sff

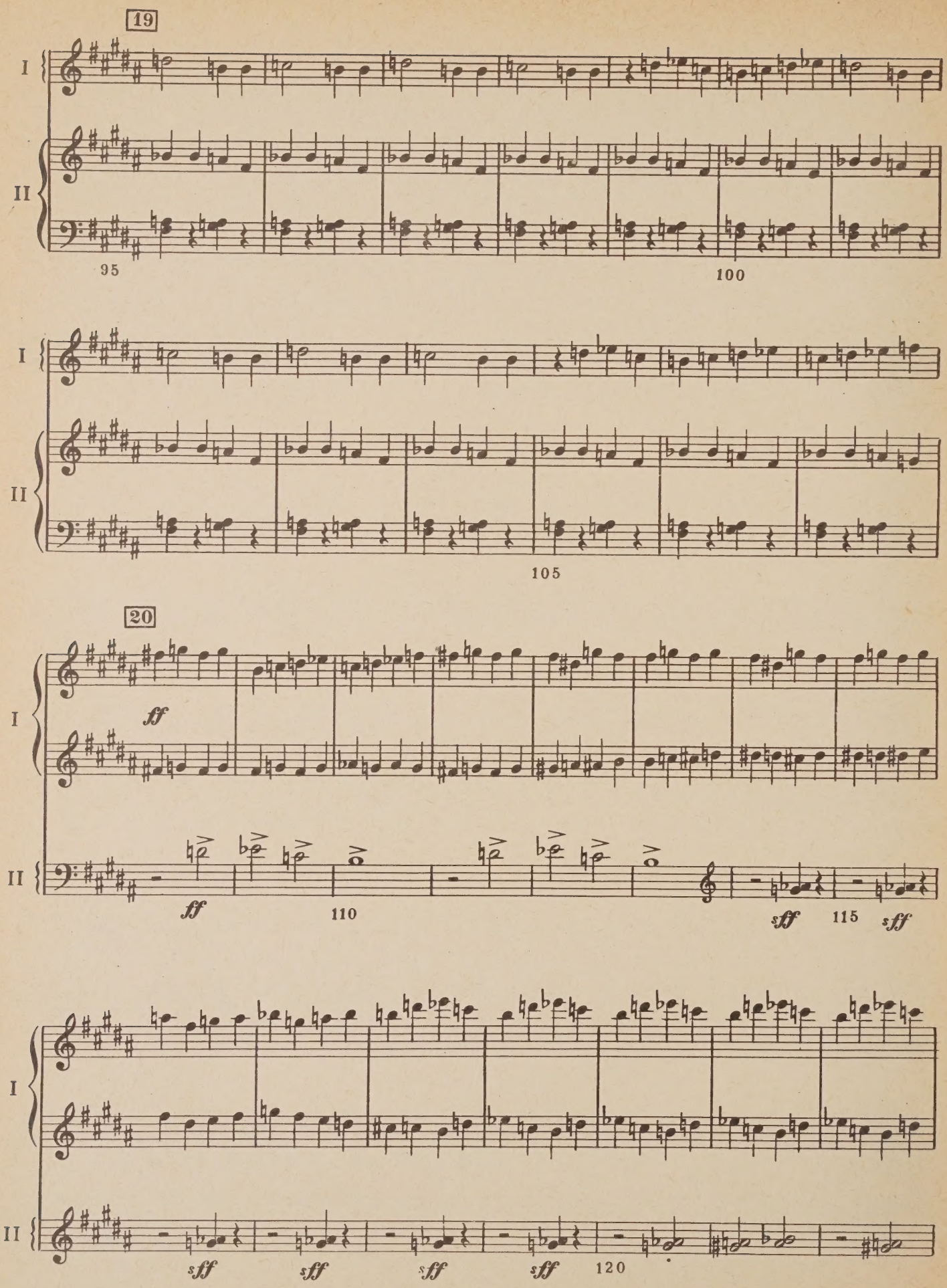
sff

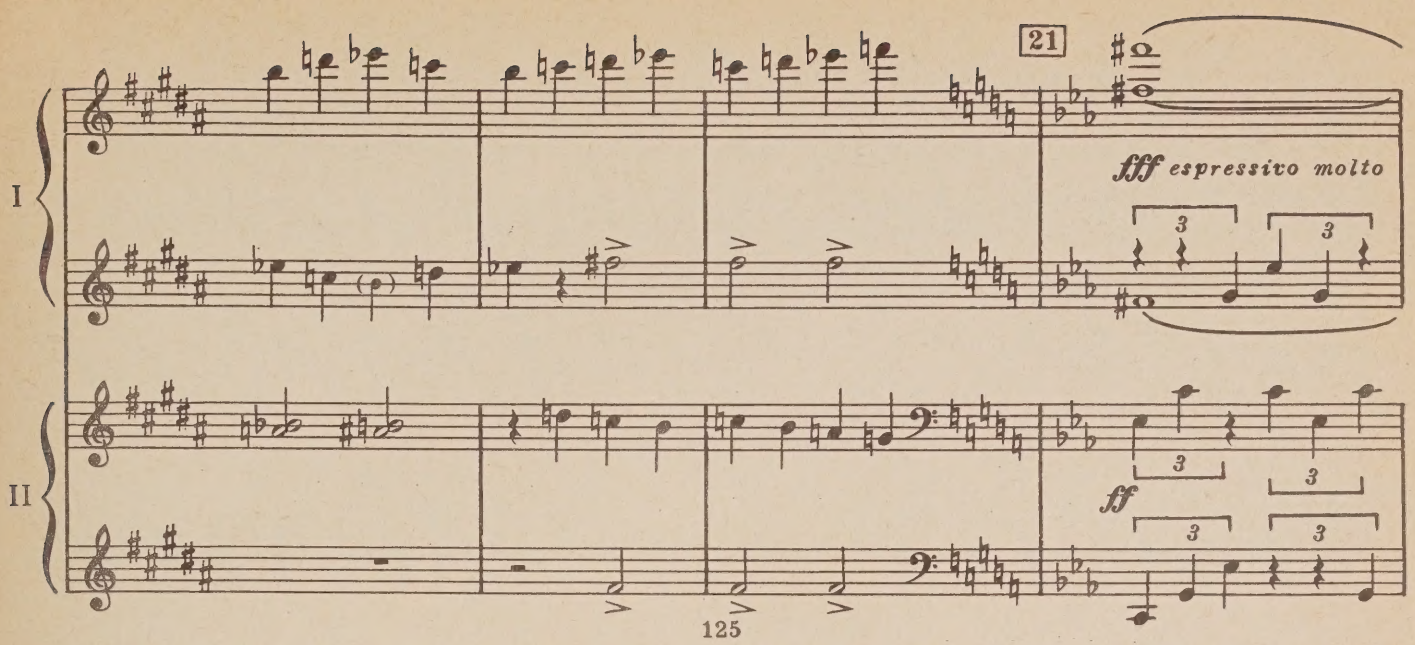
20

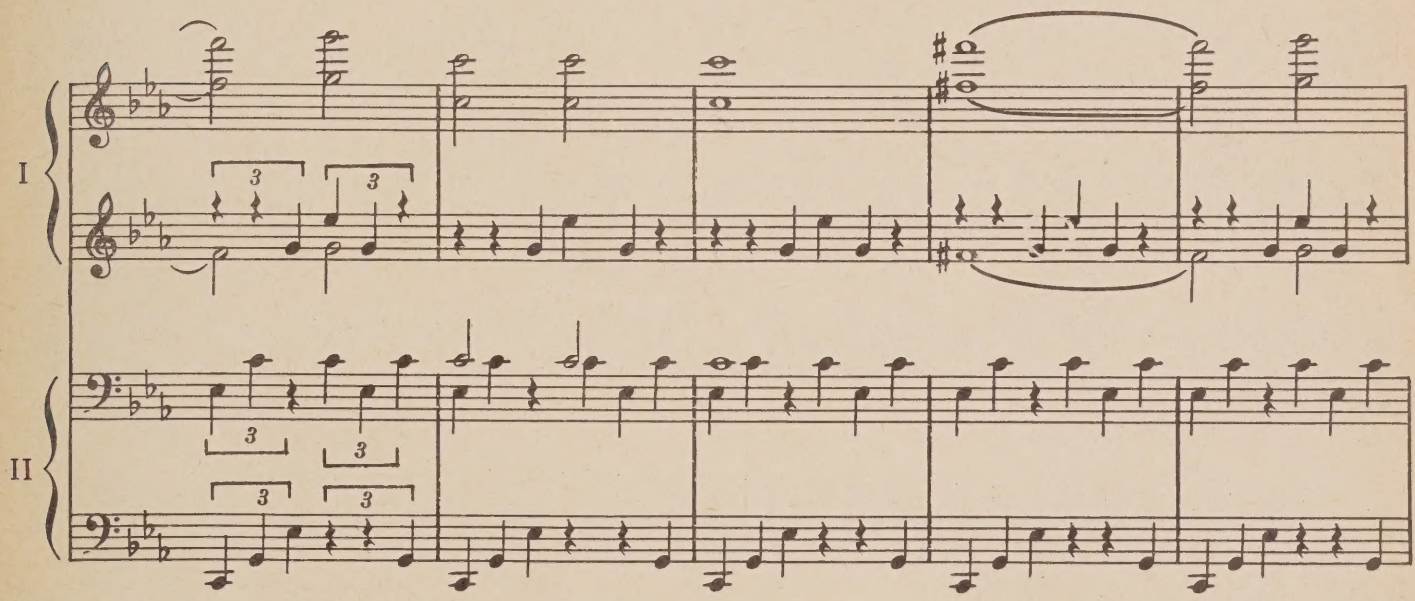

13
I
II
sff
sff
25
30
14
I
II
ff
ff
35
I
II
40

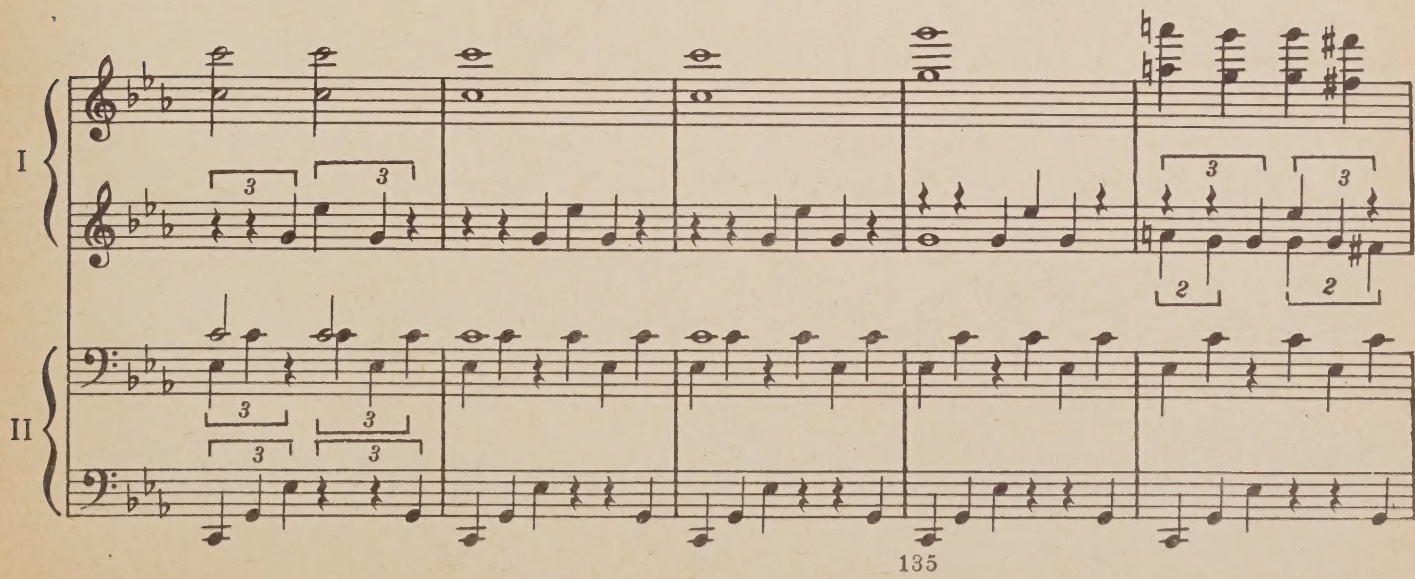

15
I
II
45
50
16
I
II
55
I
II
60
65

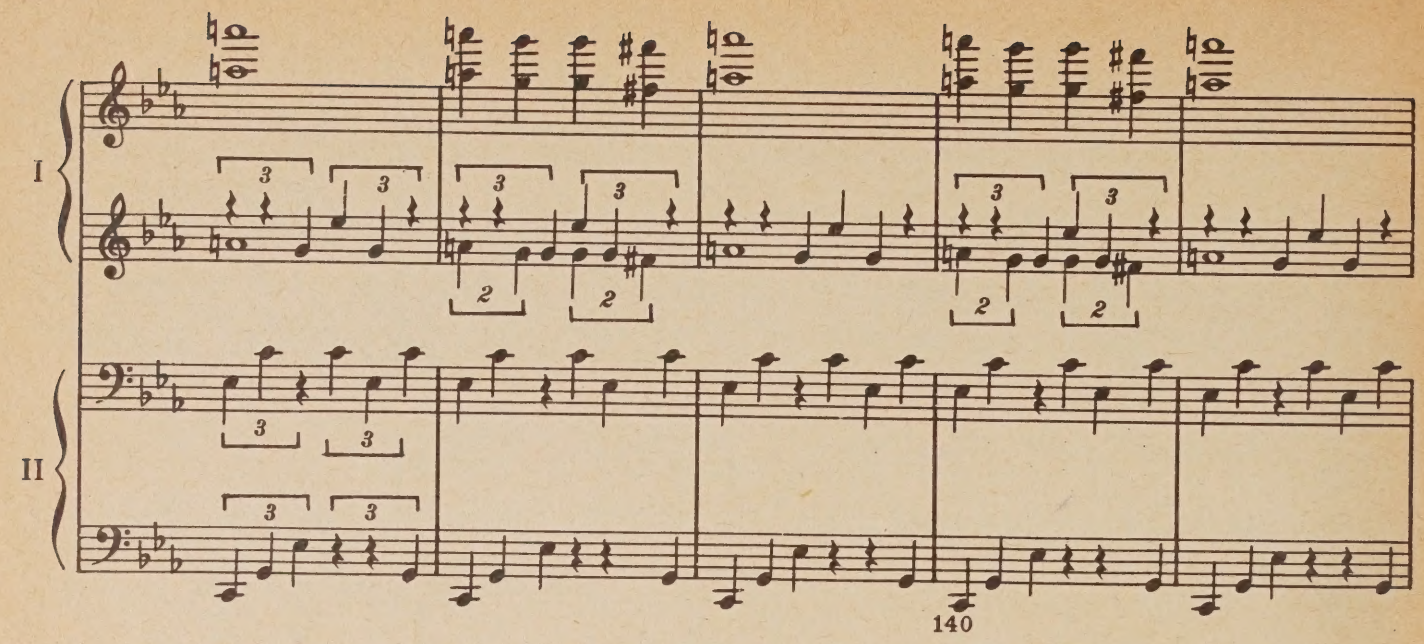

17
ff
I
II
70
18
I
II
75
sff
II
80
85
II
90

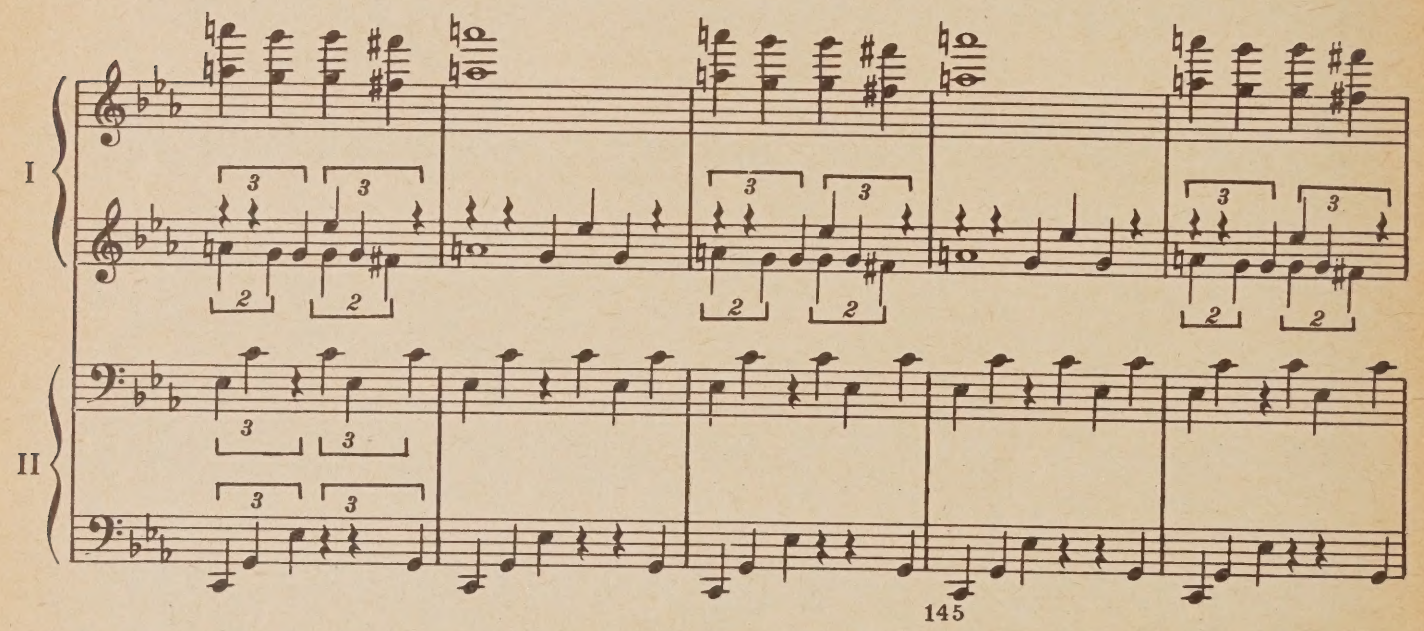

19
I
II
95
100
105
20
ff
sff
110
115
120

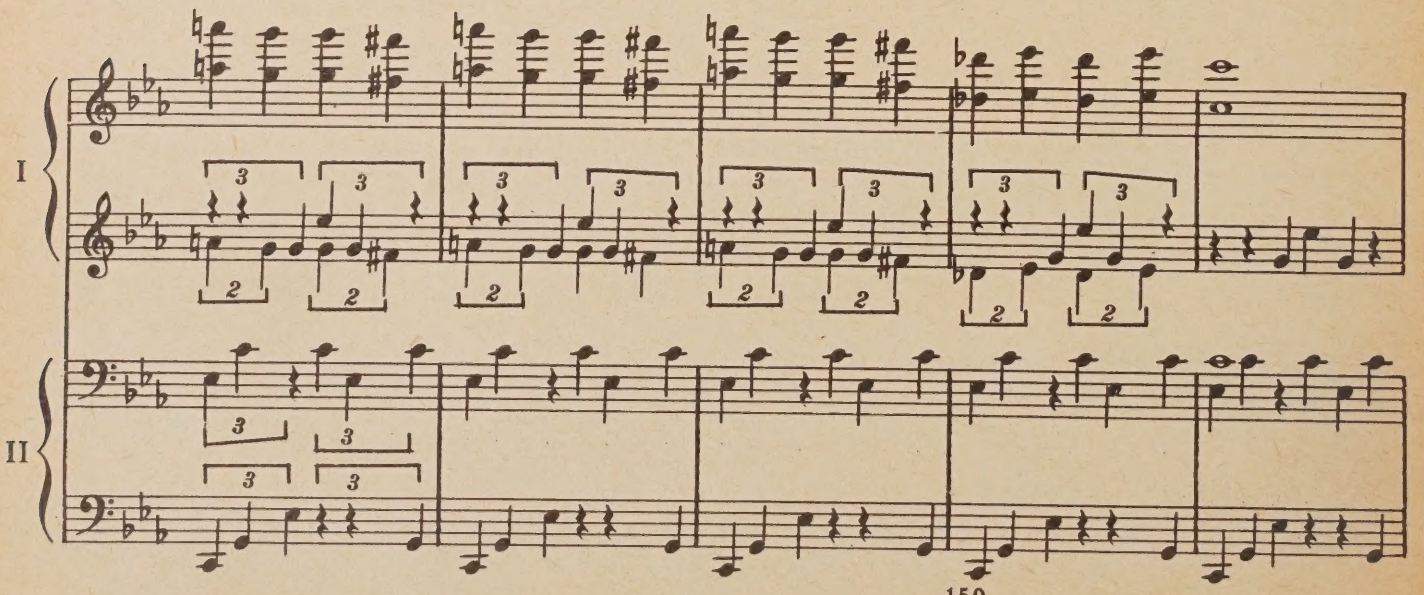

21
fff espressivo molto
ff
I
II
125

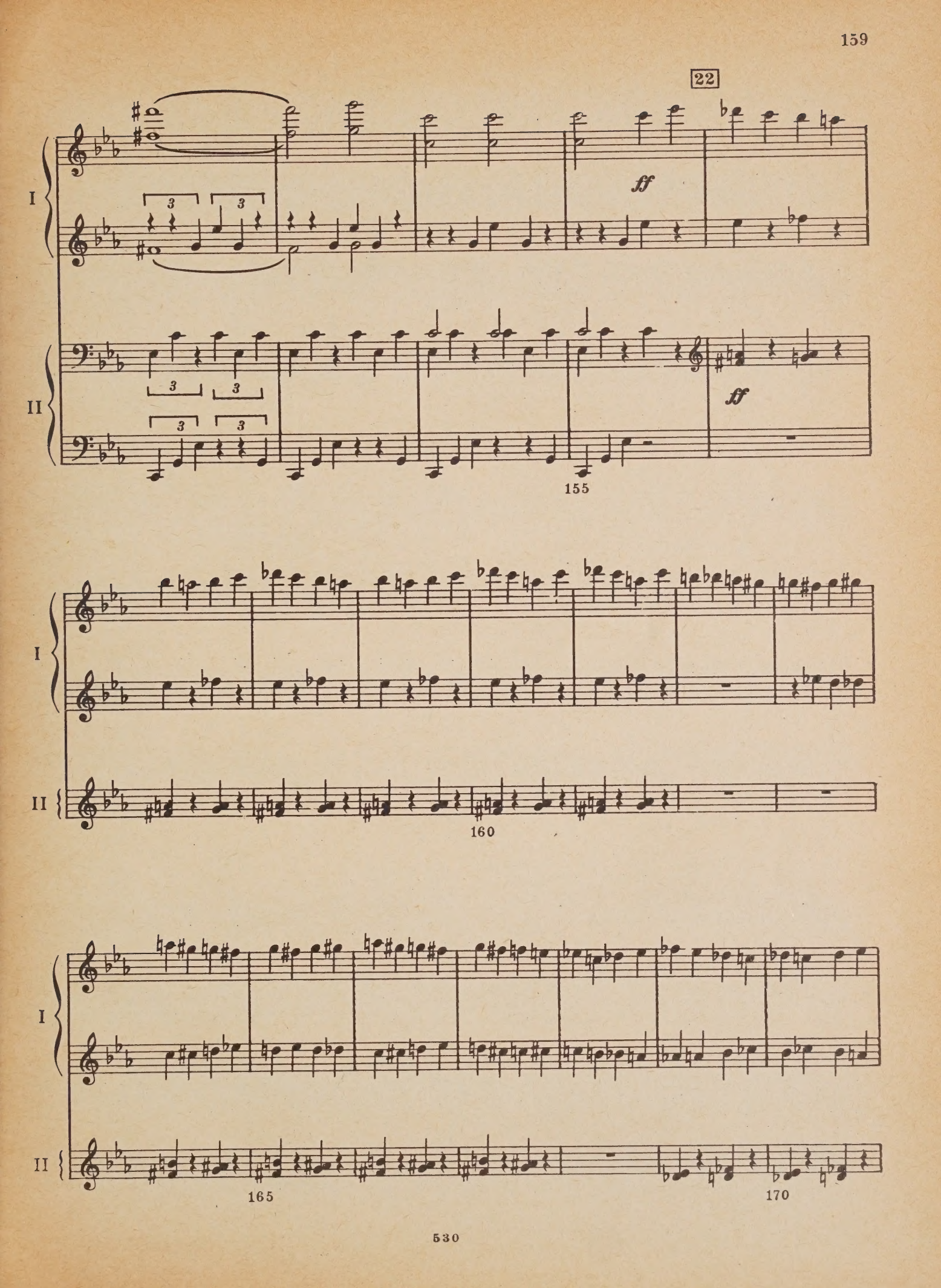

I
II
130

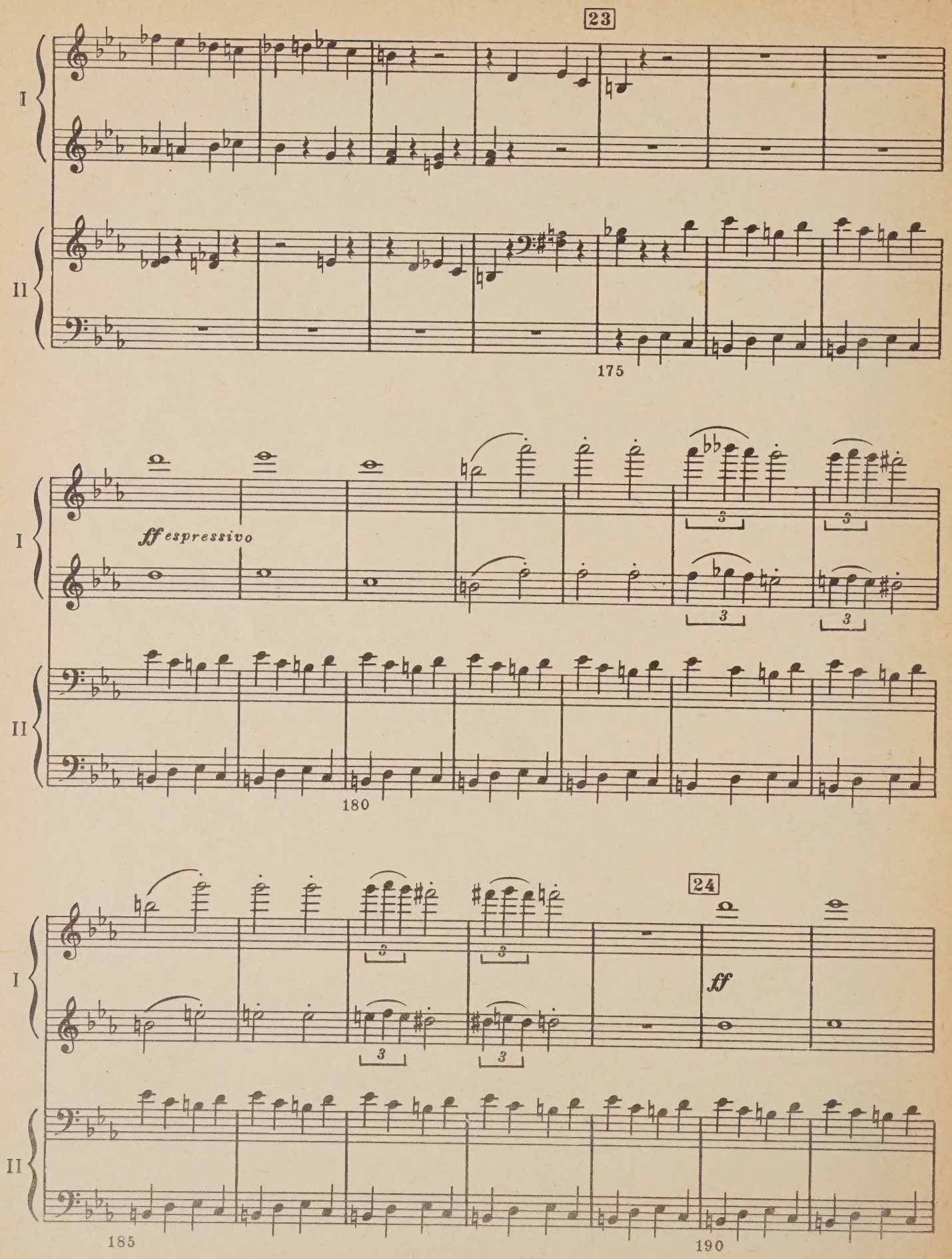

I
II
135

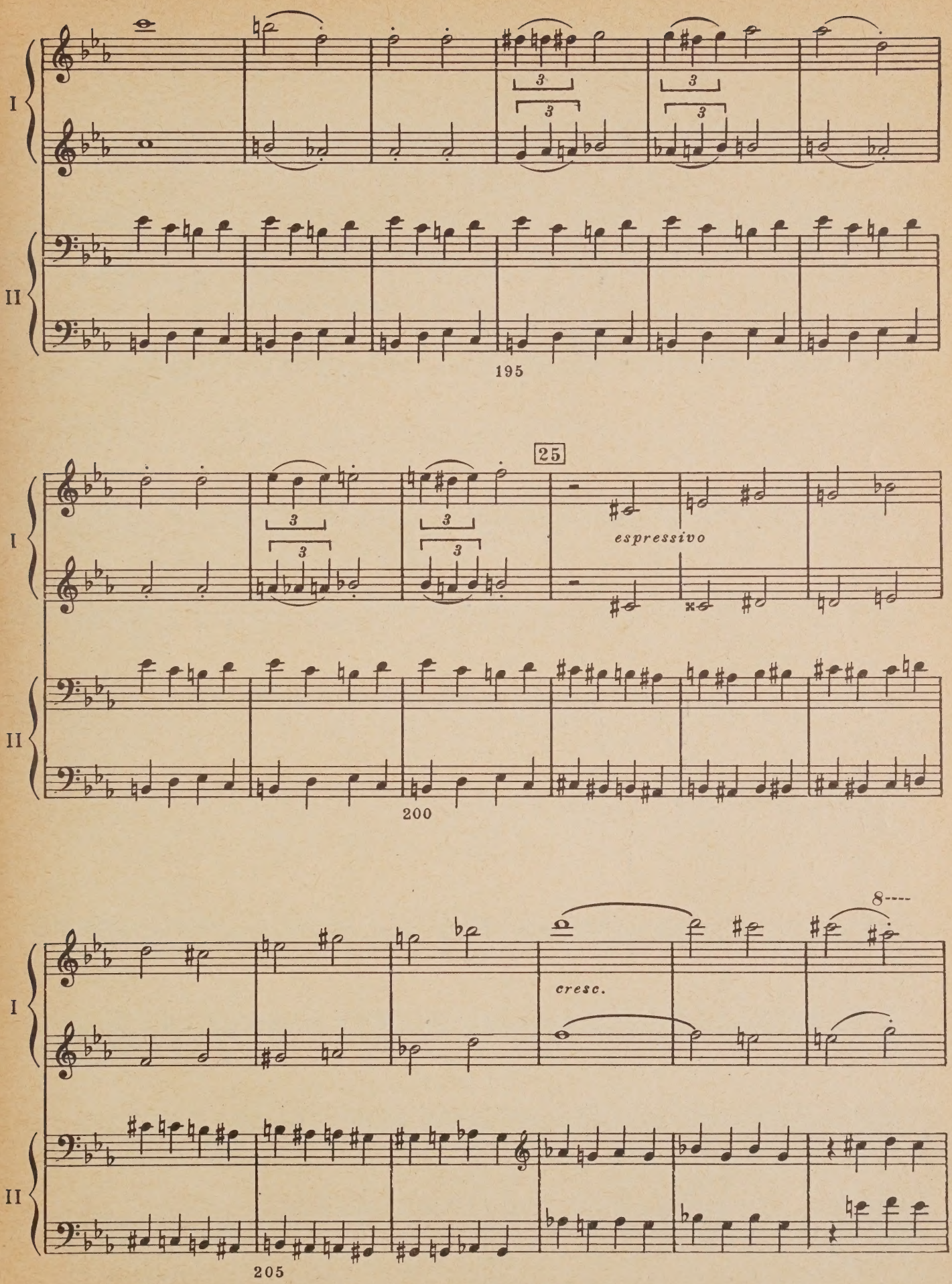

I
II
140

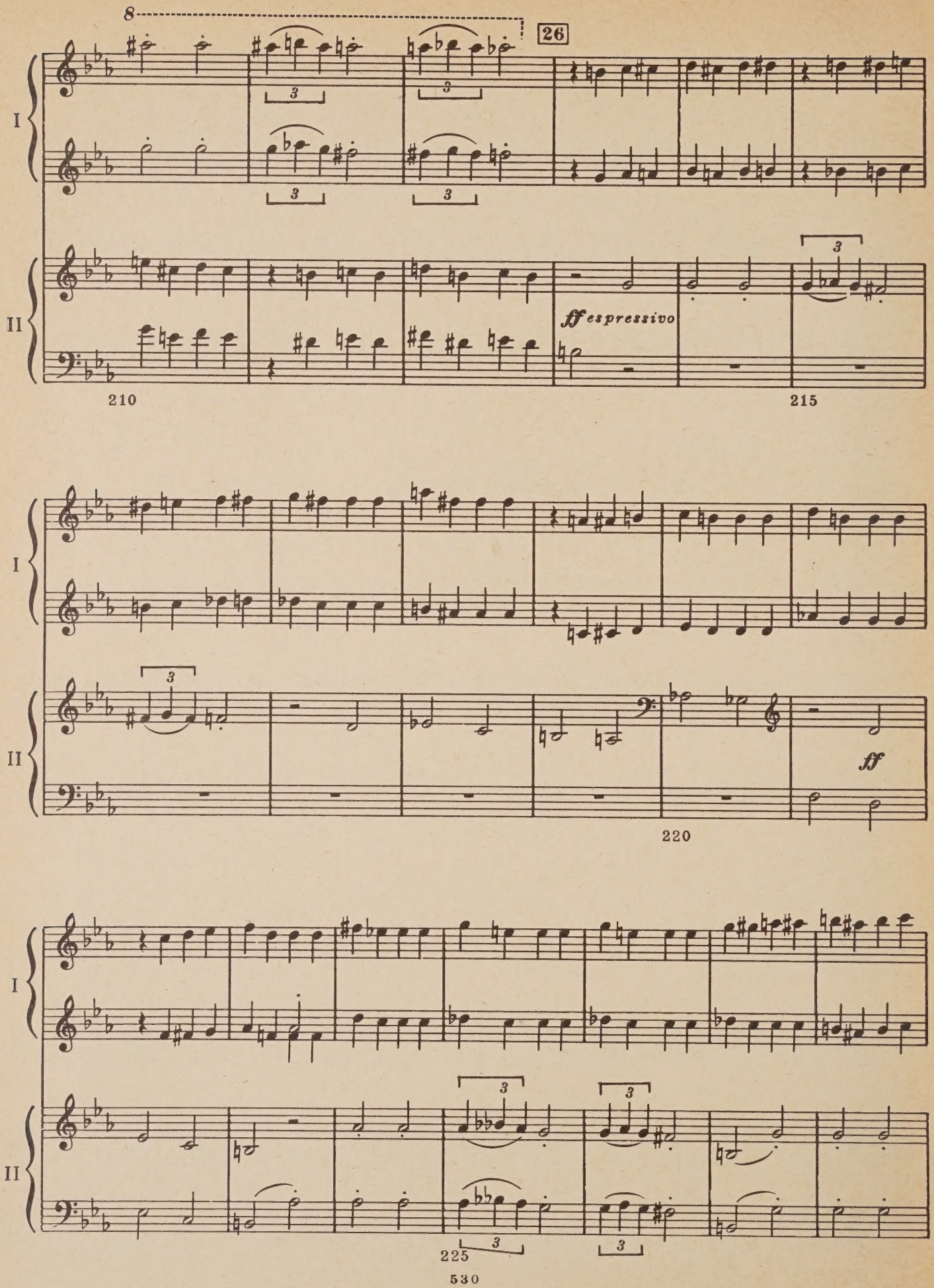

I
II
145

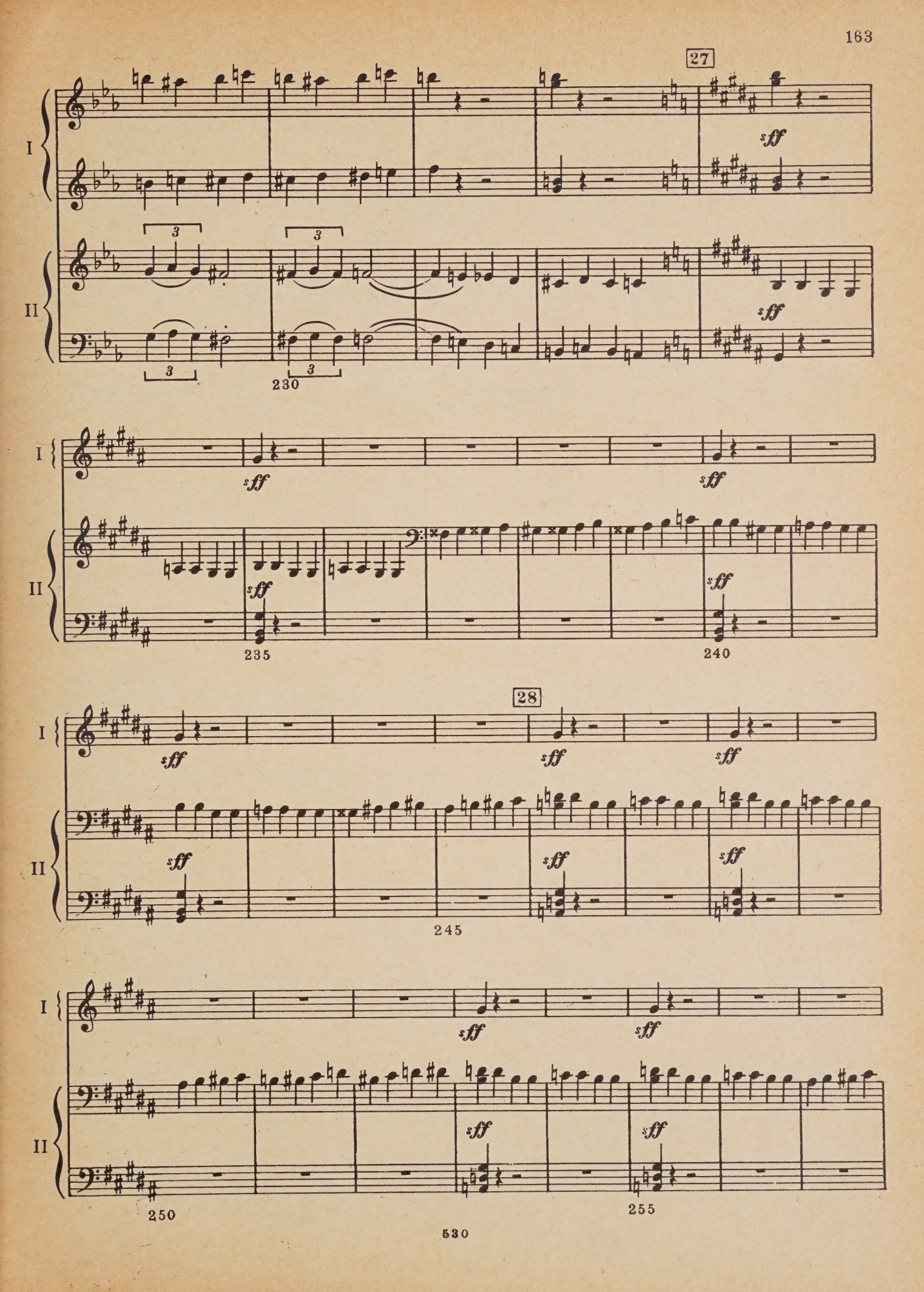

I
II
150

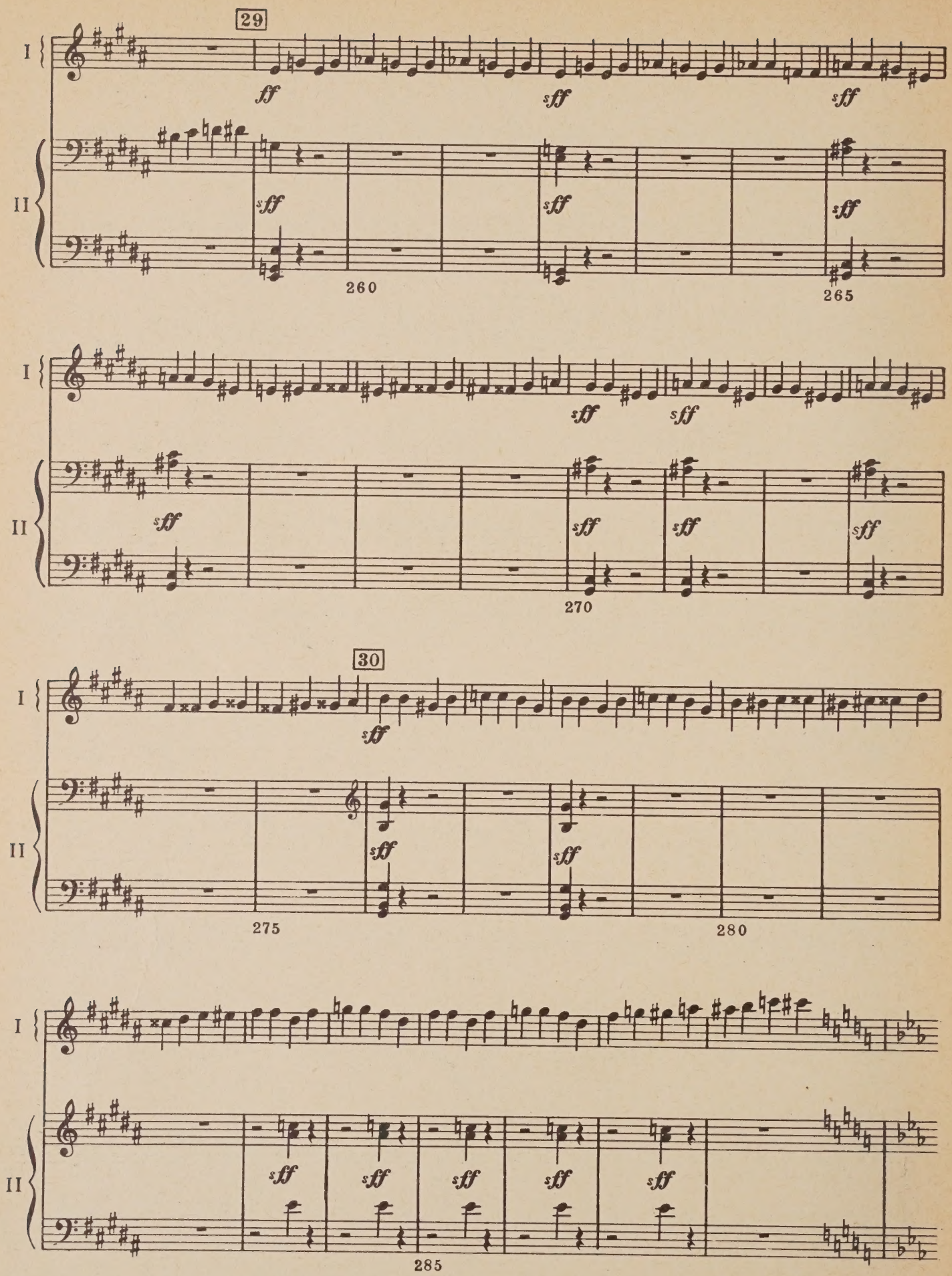

22
I
II
ff
ff
155
160
165
170

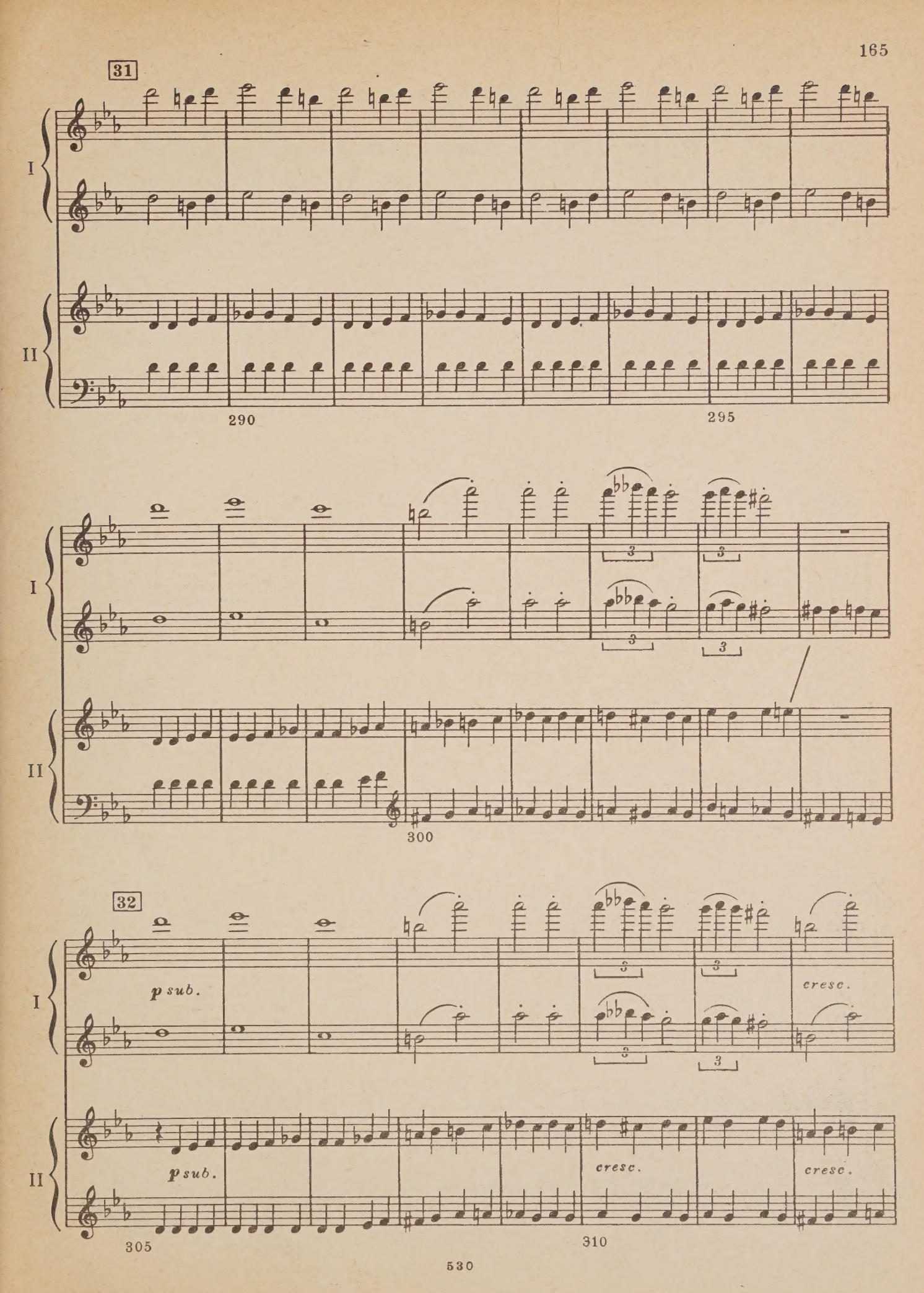

23
I
II
175
ff espressivo
180
24
ff
185
190

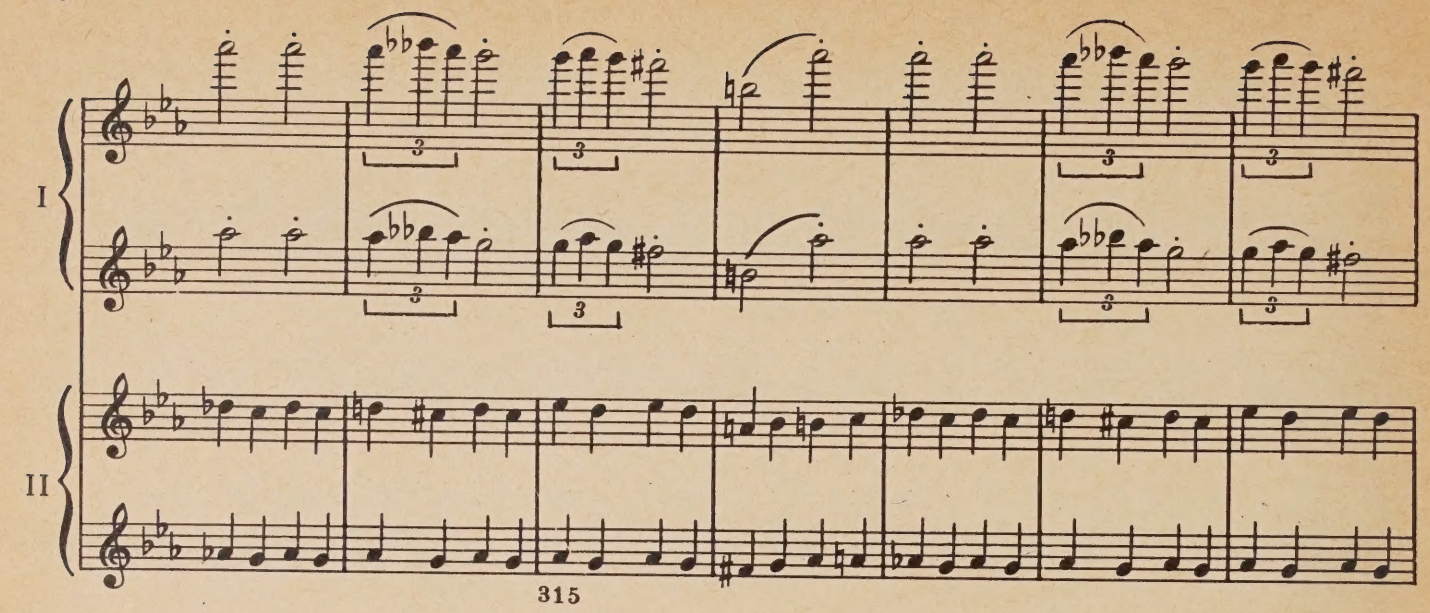

I
II
3
195
25
espressivo
200
8
cresc.
205

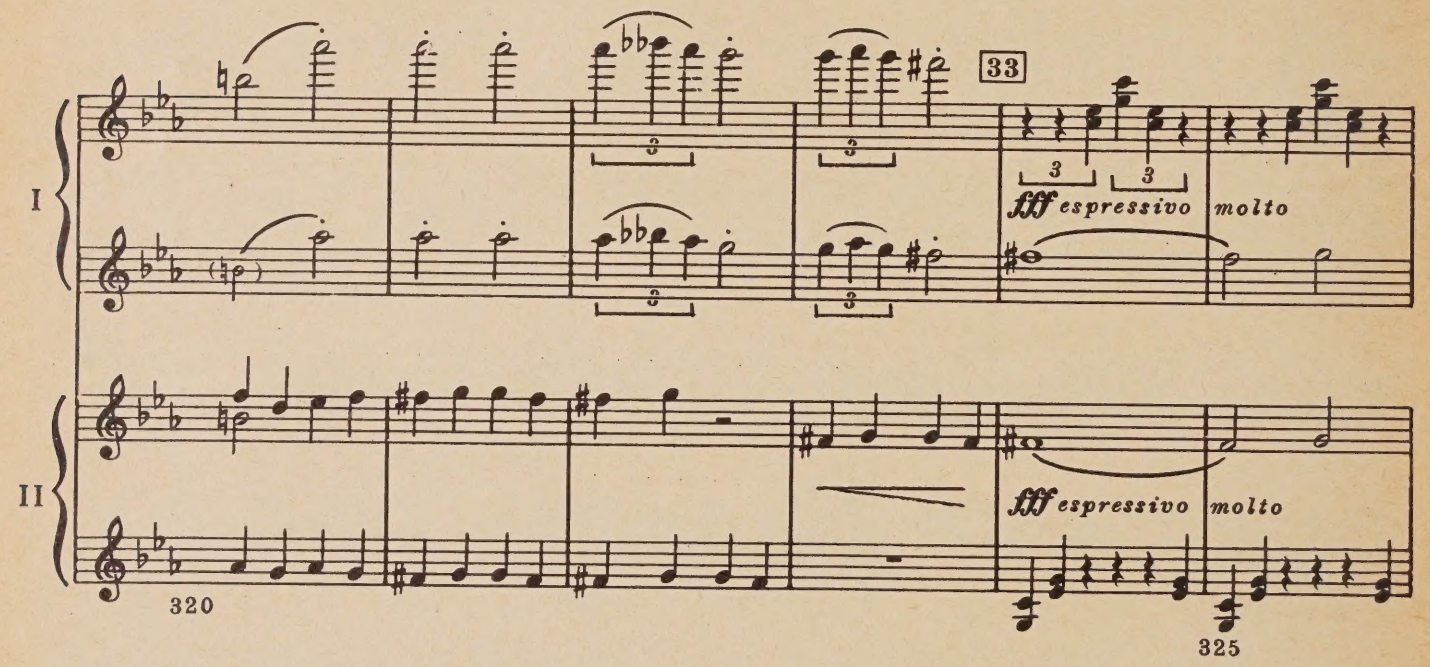

8
26
I
II
ff espressivo
210
215
220
ff
225

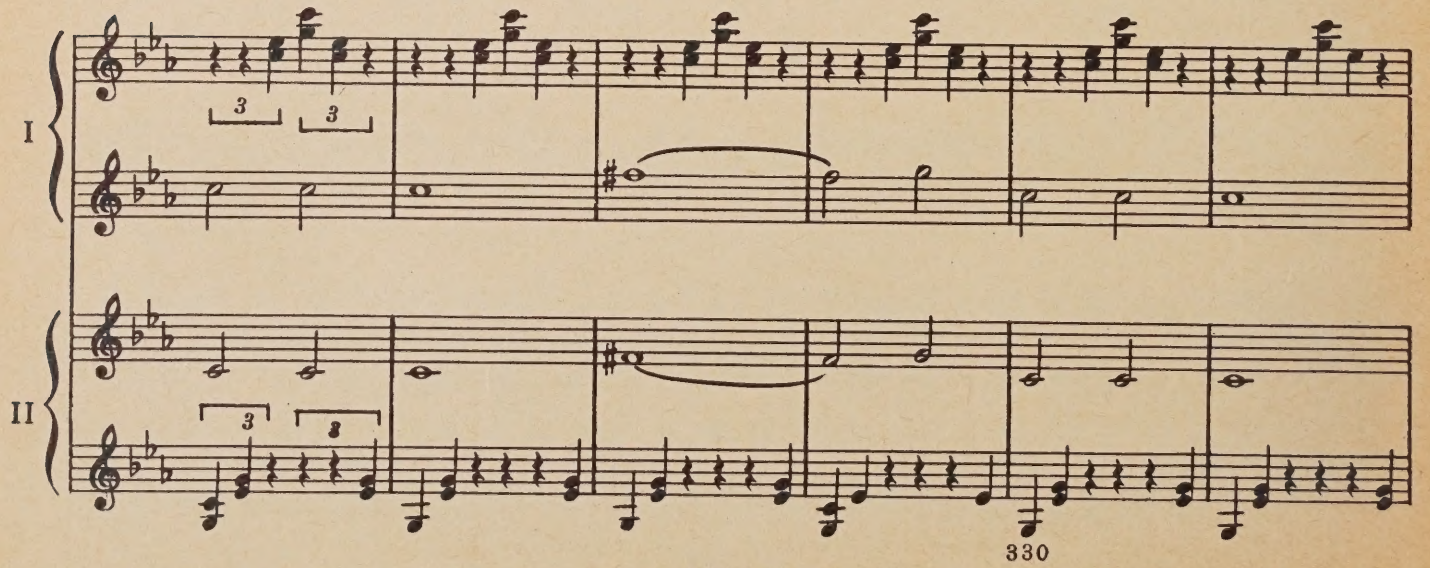

27
I
II
sff
230
235
240
28
245
250
255

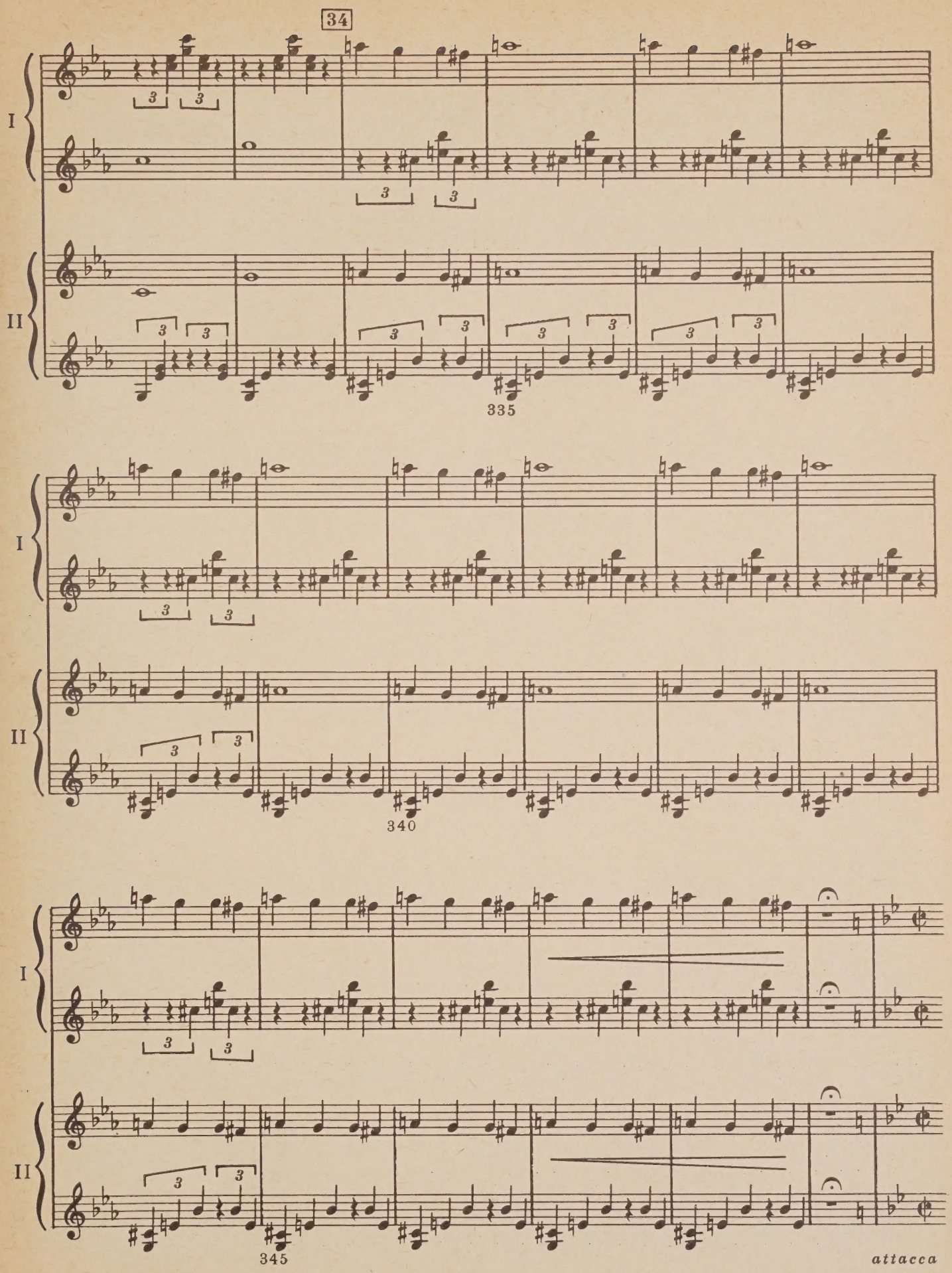

29
I
II
ff
sff
260
265
270
30
275
280
285

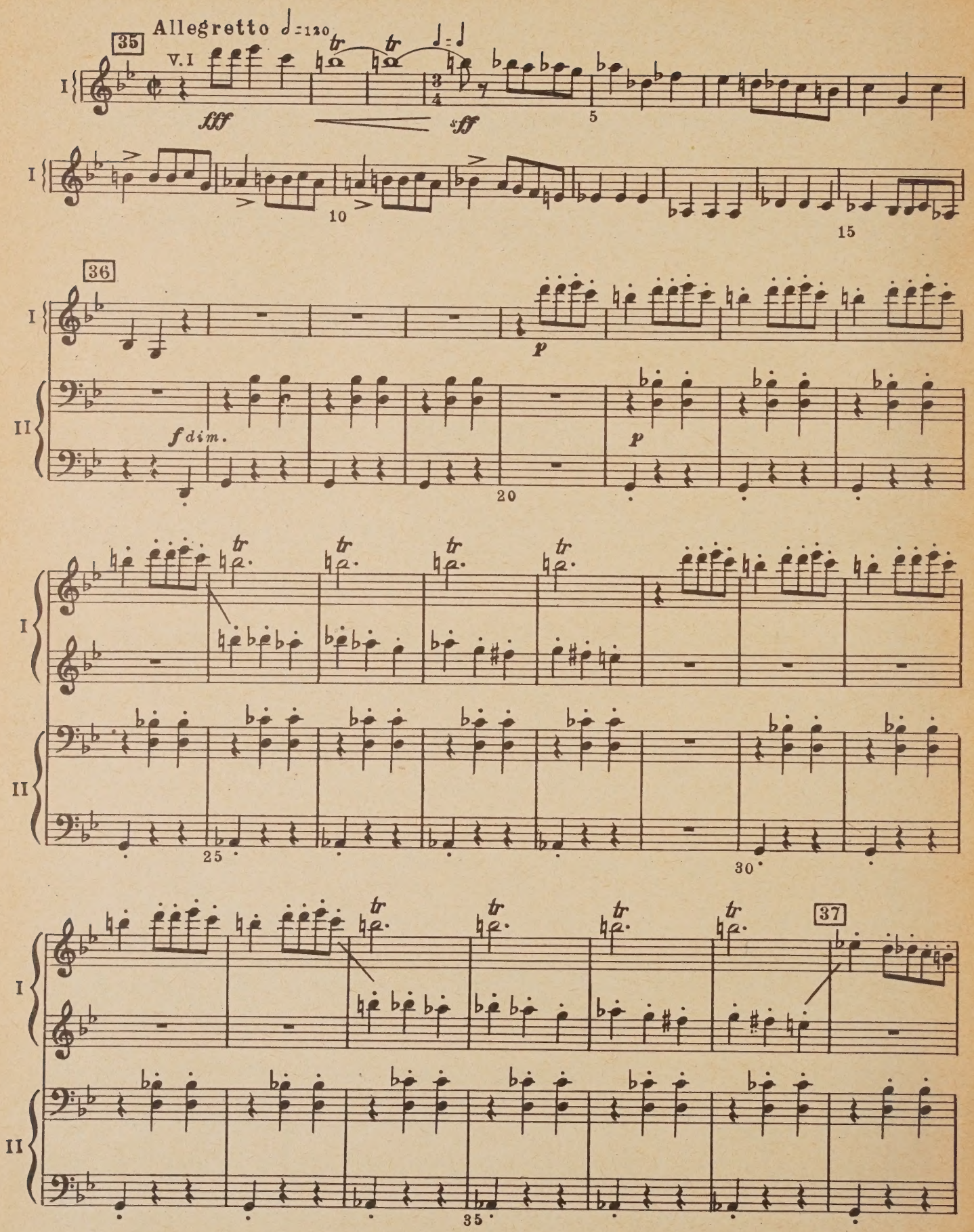

31
I
II
290
295
300
32
p sub.
cresc.
305
310

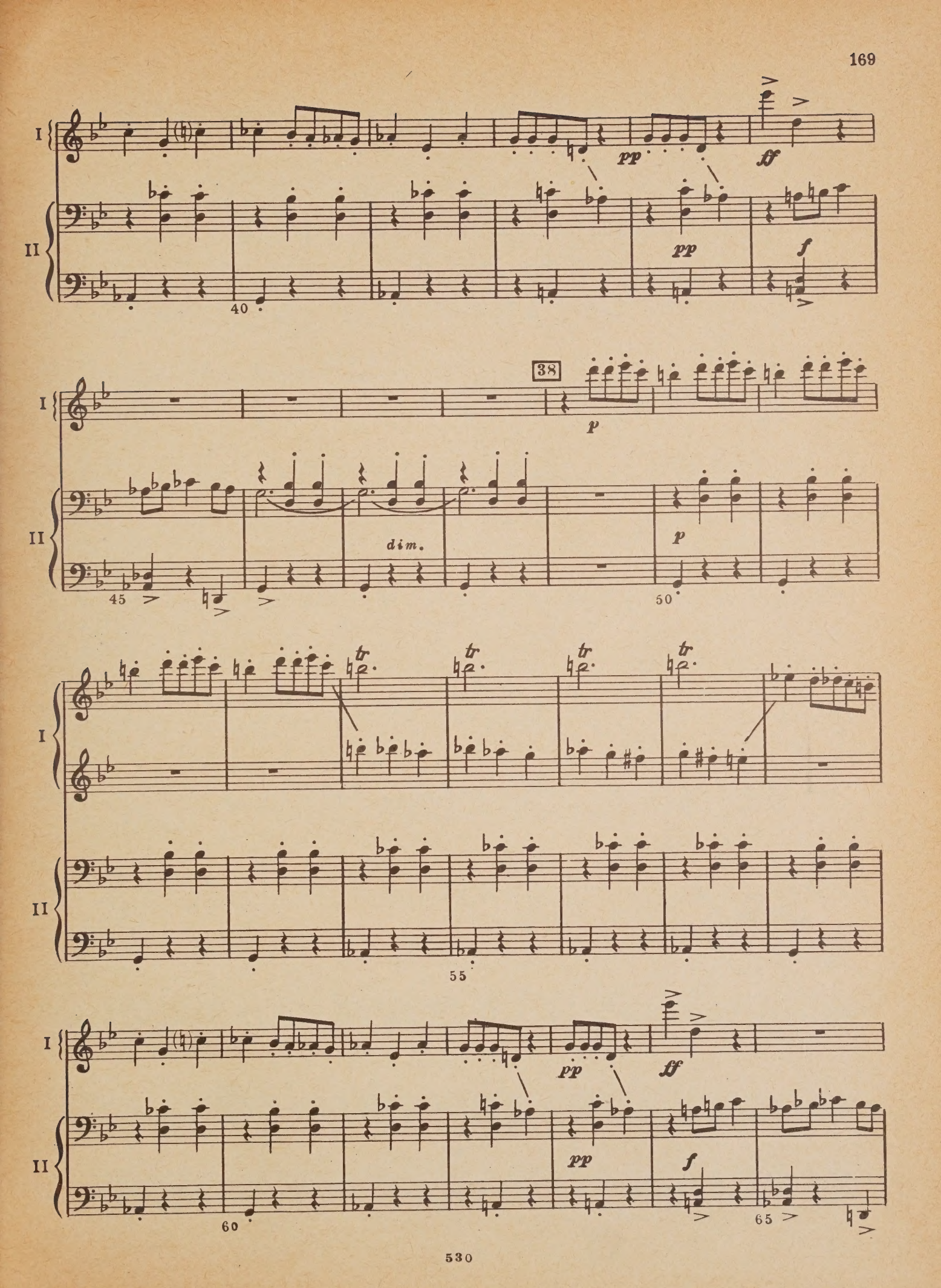

I
II
315

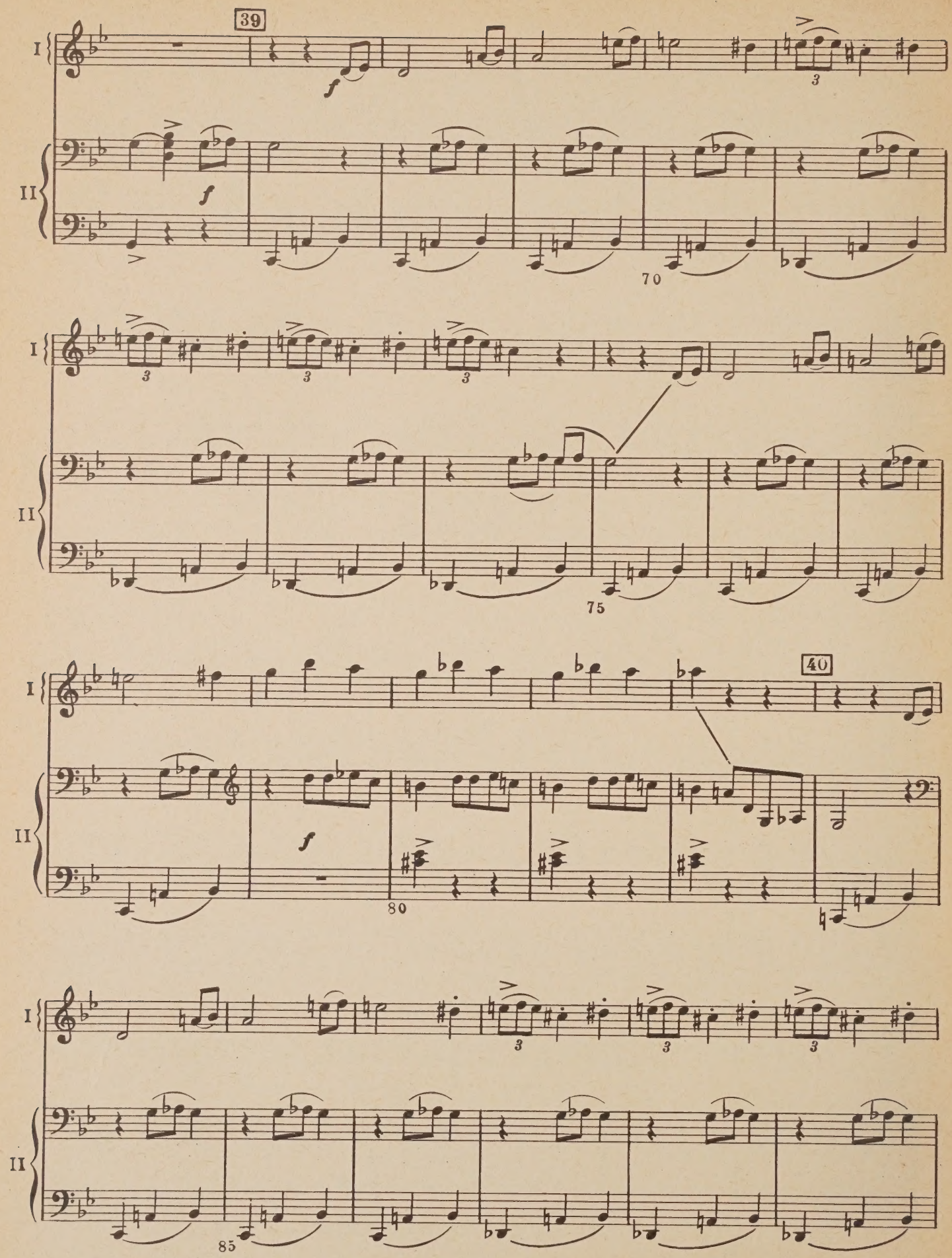

33
fff espressivo molto
I
II
320
325

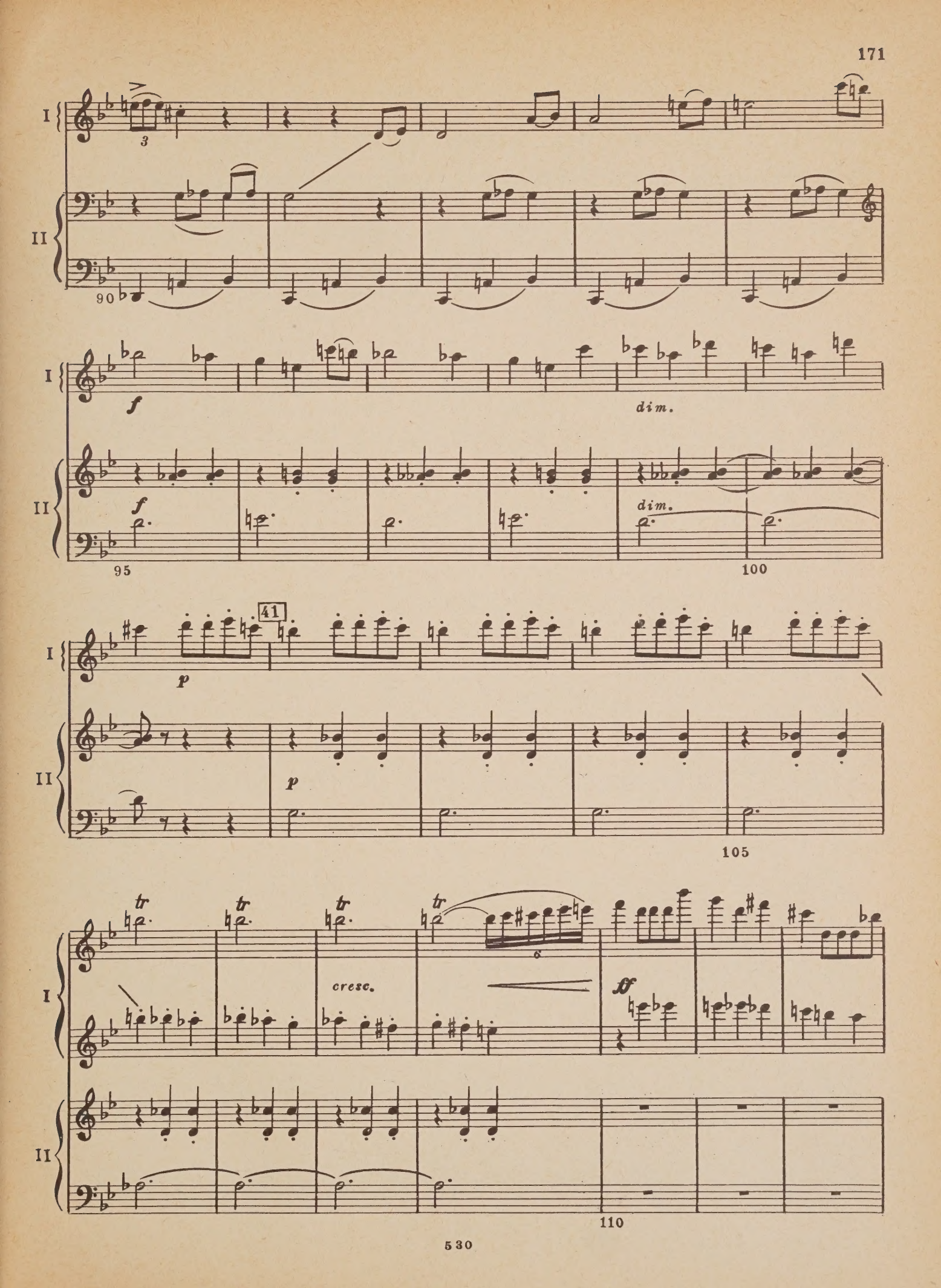

I
II
330

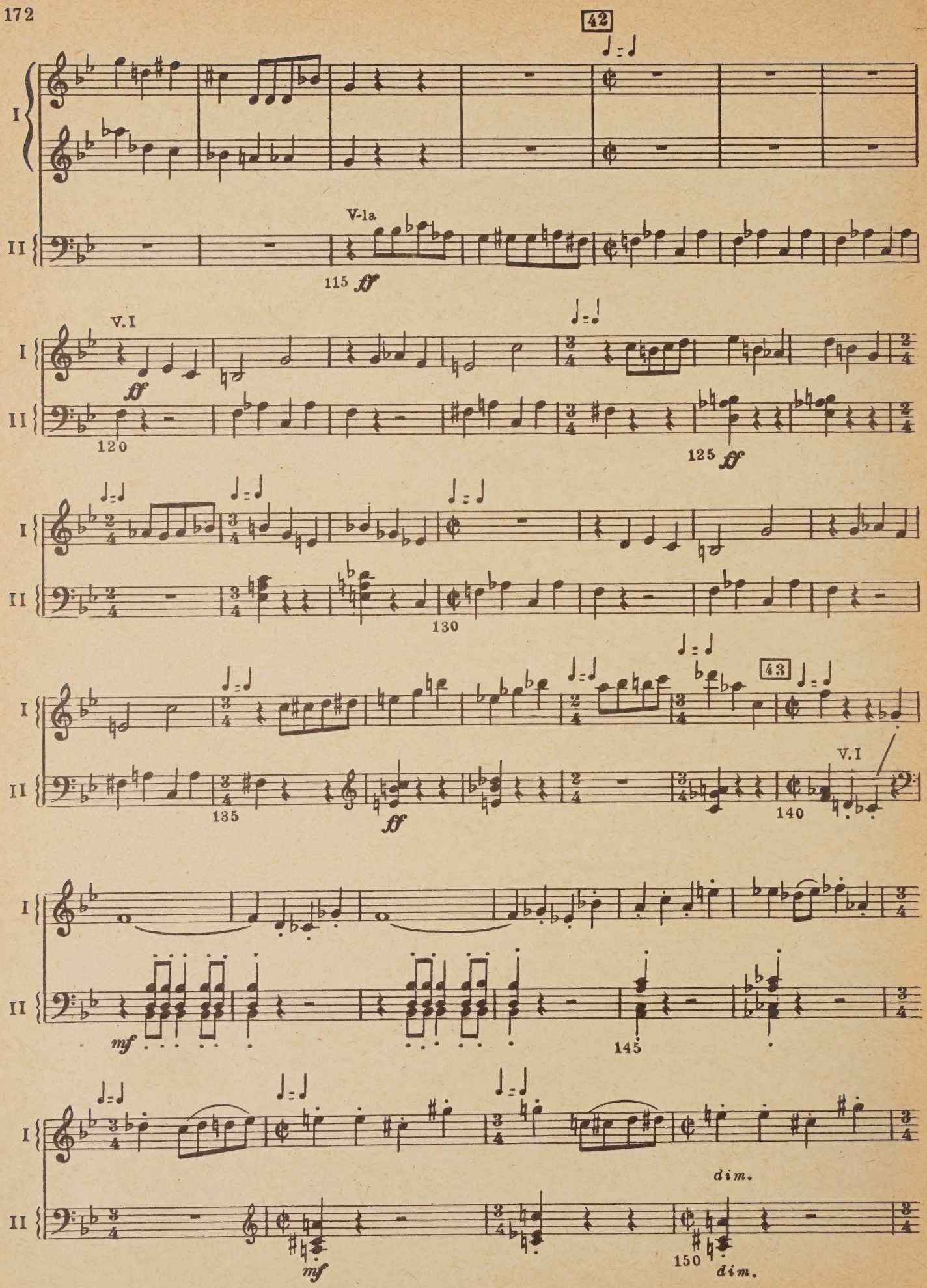

34
I
II
335
340
345
attacca

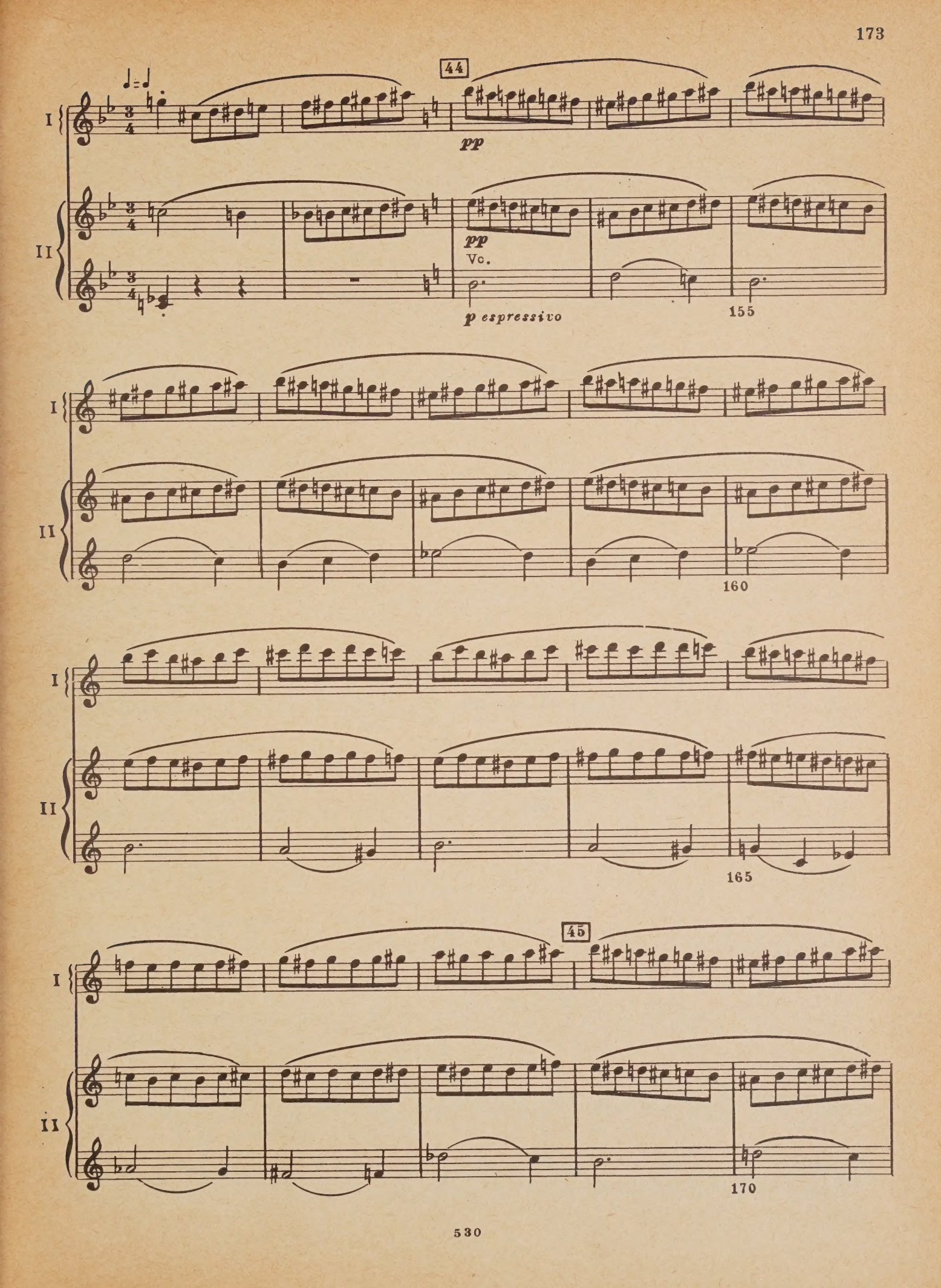

III
35
Allegretto ♩=120
V.I
fff
sff
36
p
f dim.
p
37
I
II

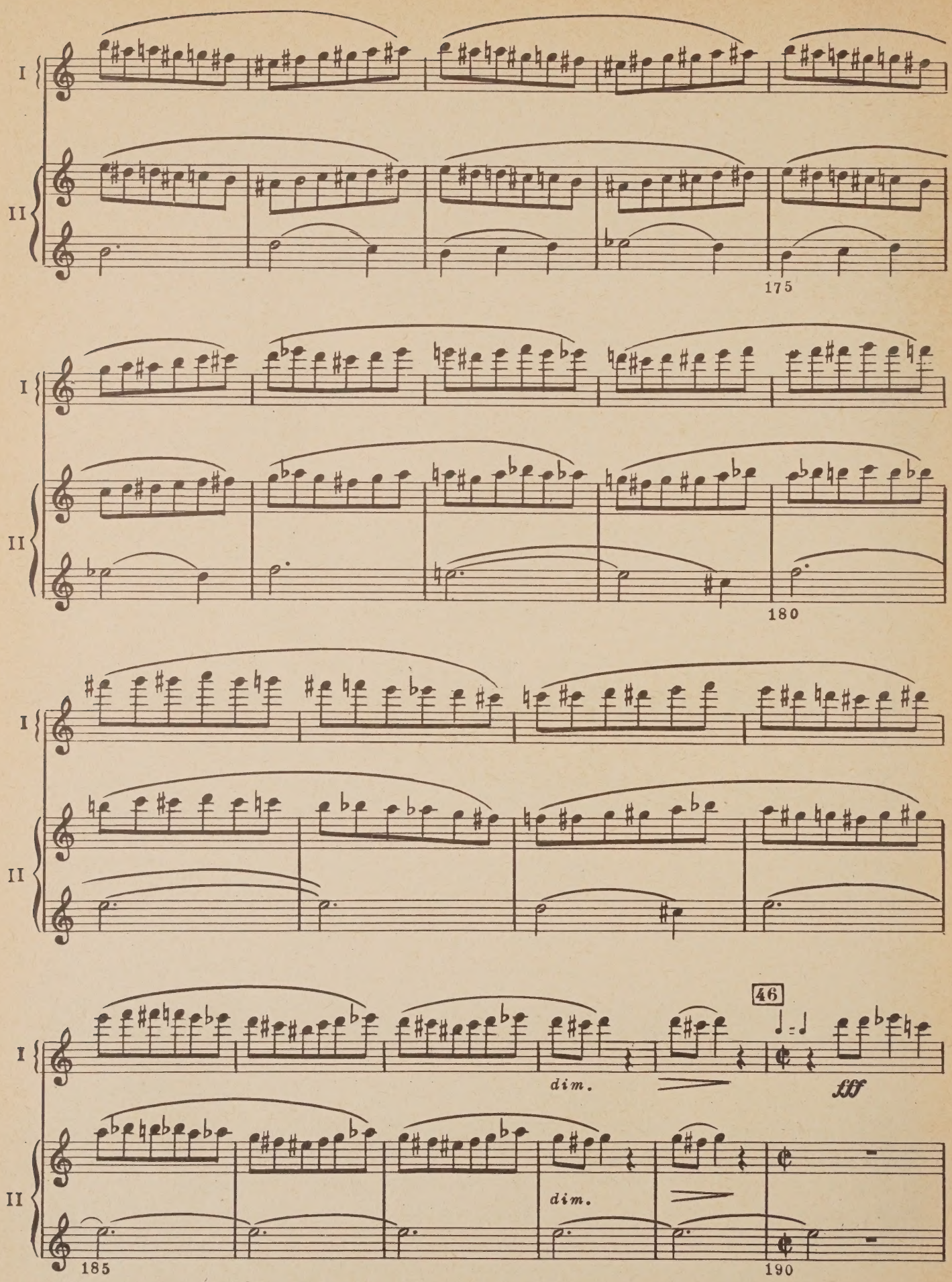

I
II
pp
ff
pp
f
40
38
p
dim.
p
45
50
tr
tr
tr
tr
55
pp
ff
pp
f
60
65

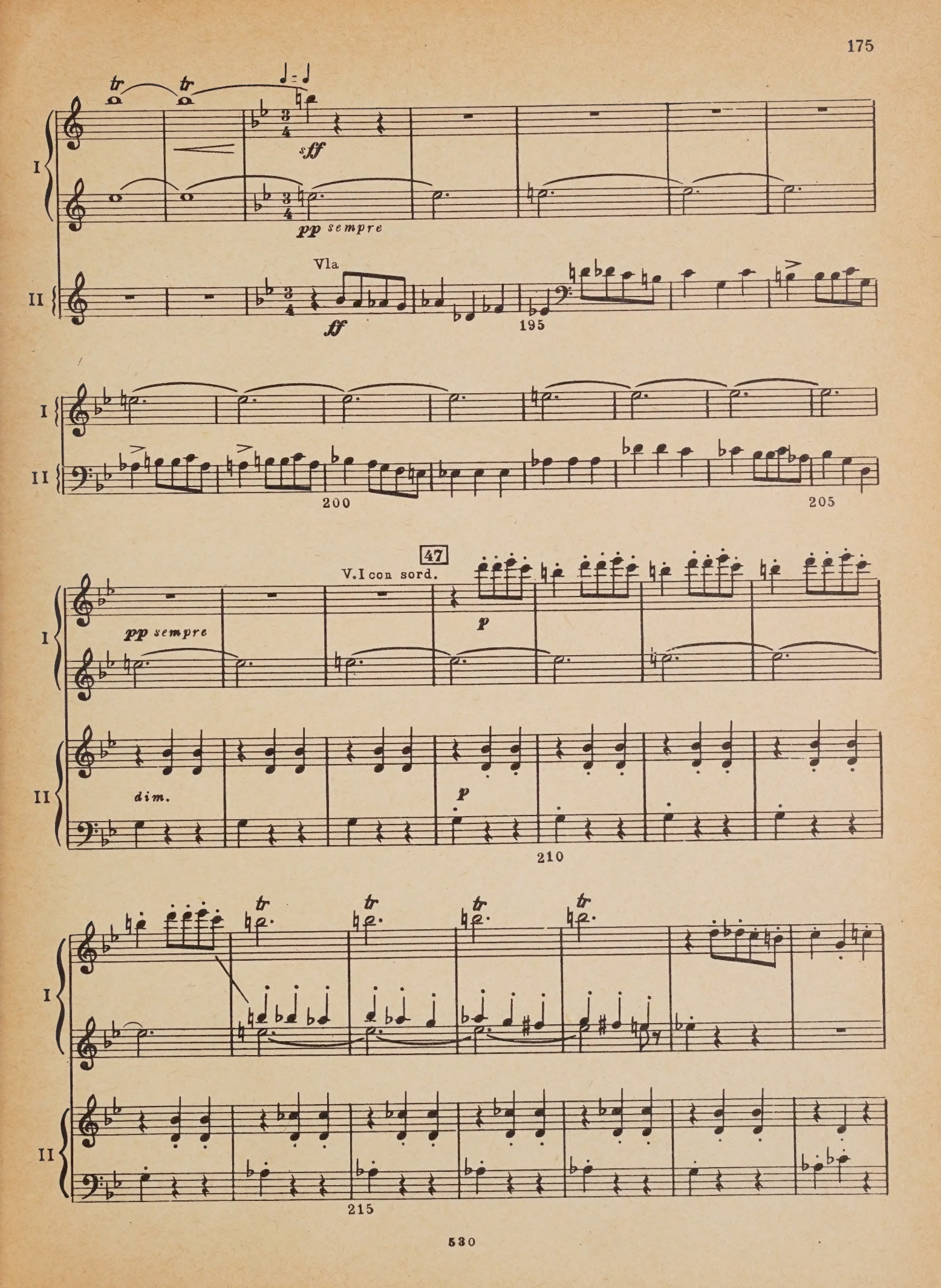

39
I
II
f
3
70
75
40
80
85

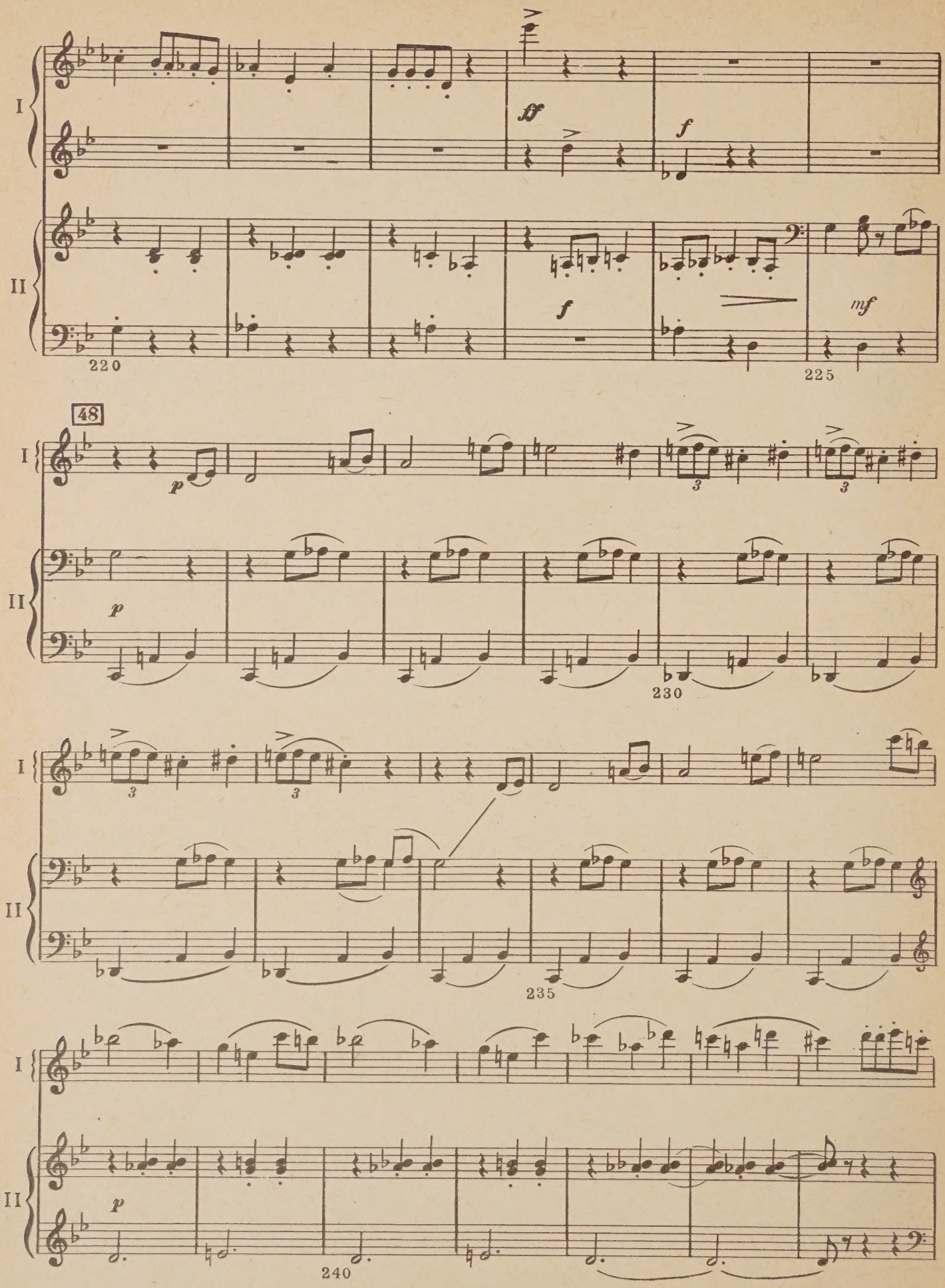

I
II
3
90
f
dim.
95
100
41
p
105
tr
cresc.
6
ff
110

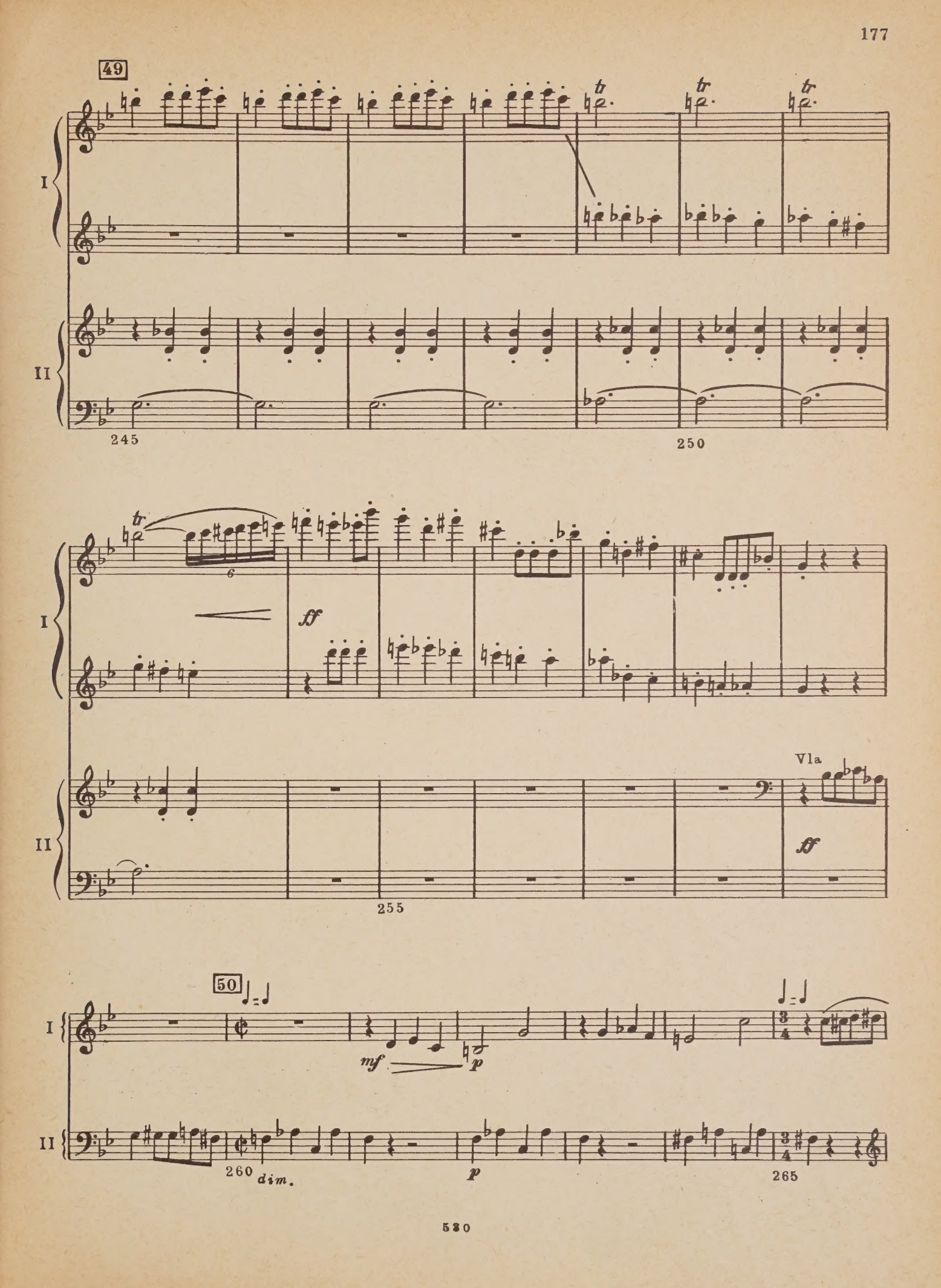

42
I
II
V-la
115
ff
V.I
120
125
130
43
135
140
mf
145
dim.
150

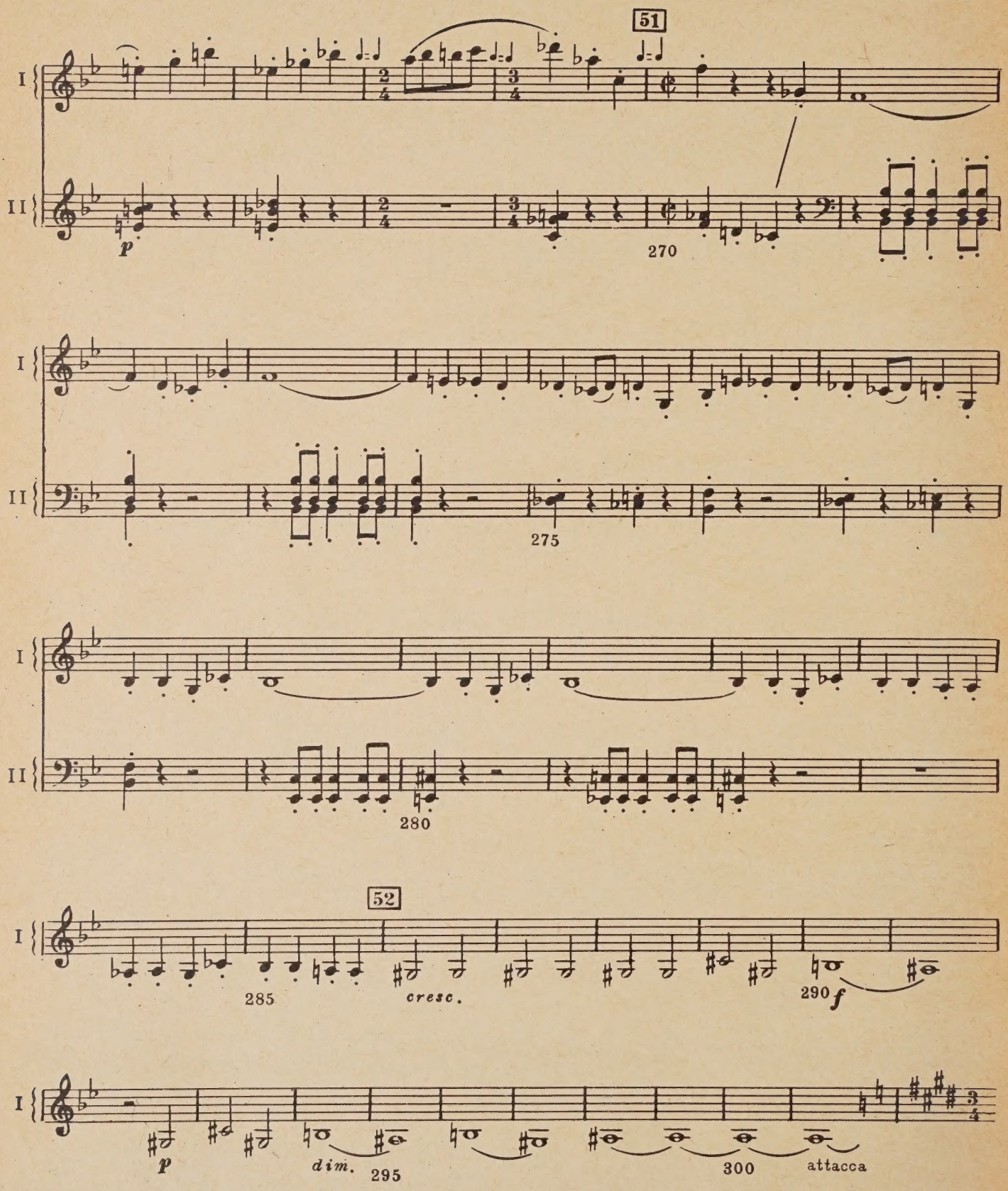

44
I
II
pp
pp
Vc.
p espressivo
155
160
165
45
170


I
II
175
180
46
dim.
fff
185
190

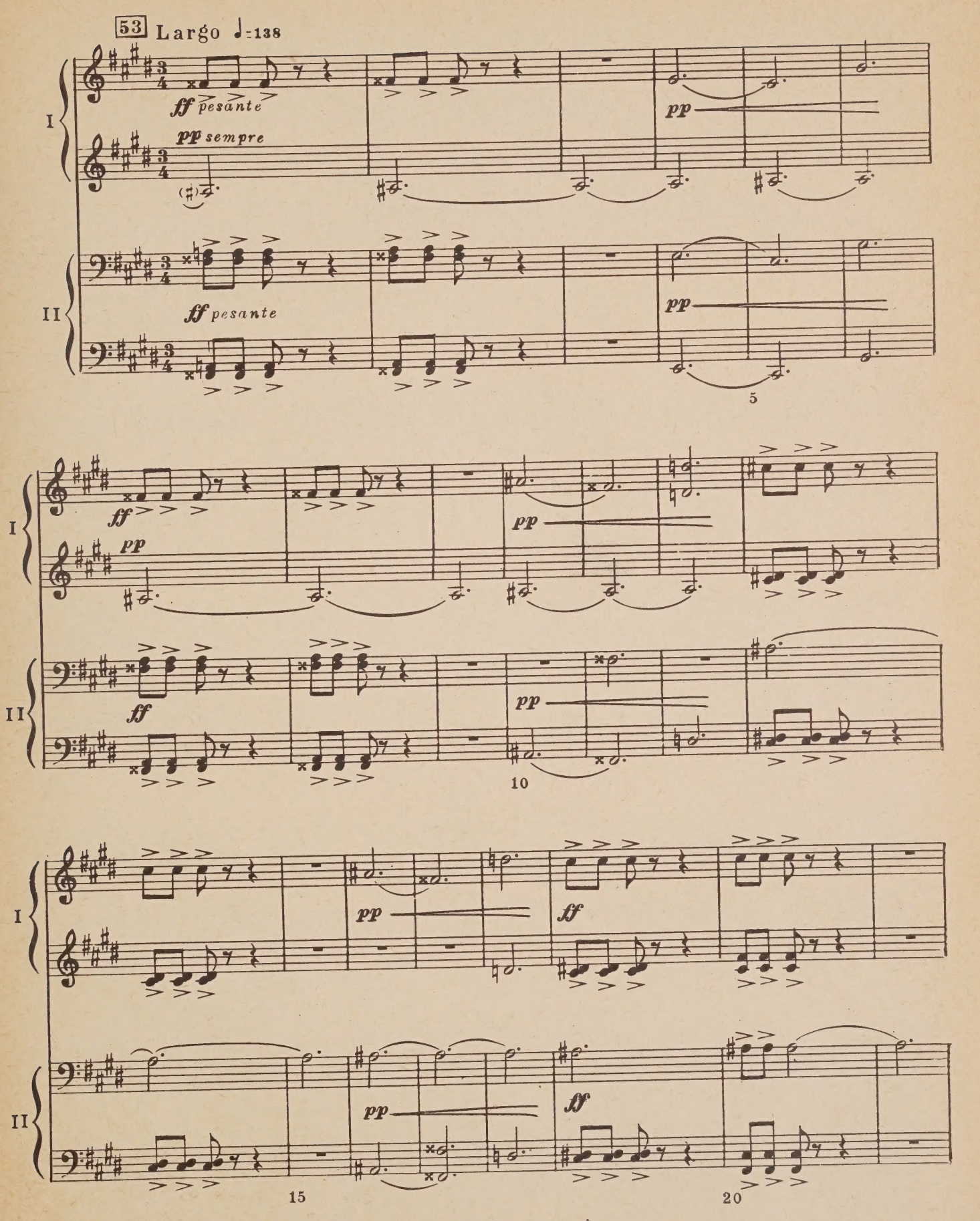

I
II
tr
sff
pp sempre
Vla
ff
195
200
205
47
V.I con sord.
p
dim.
210
215

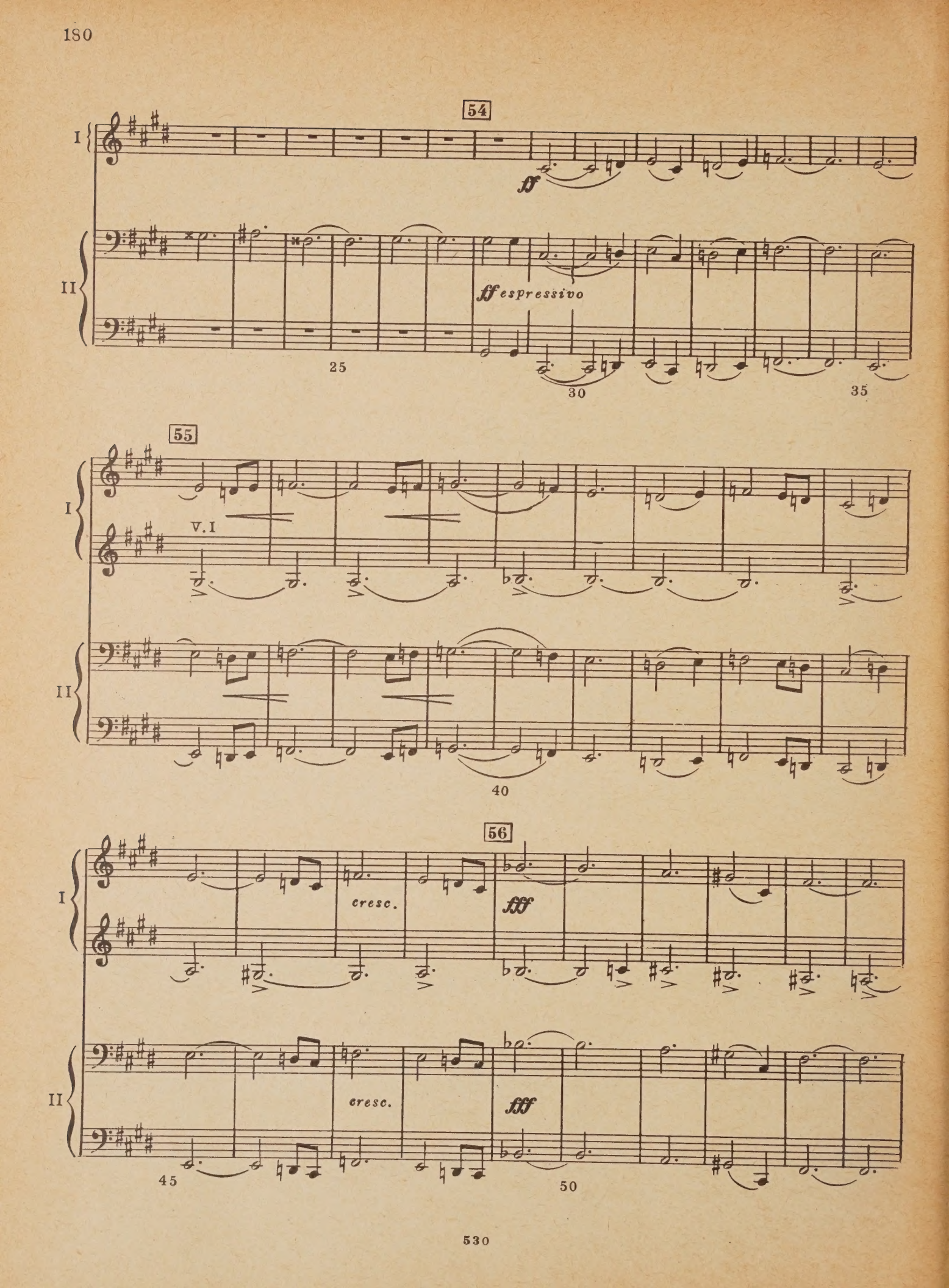

I
II
ff
f
f
mf
220
225
48
p
p
230
235
240

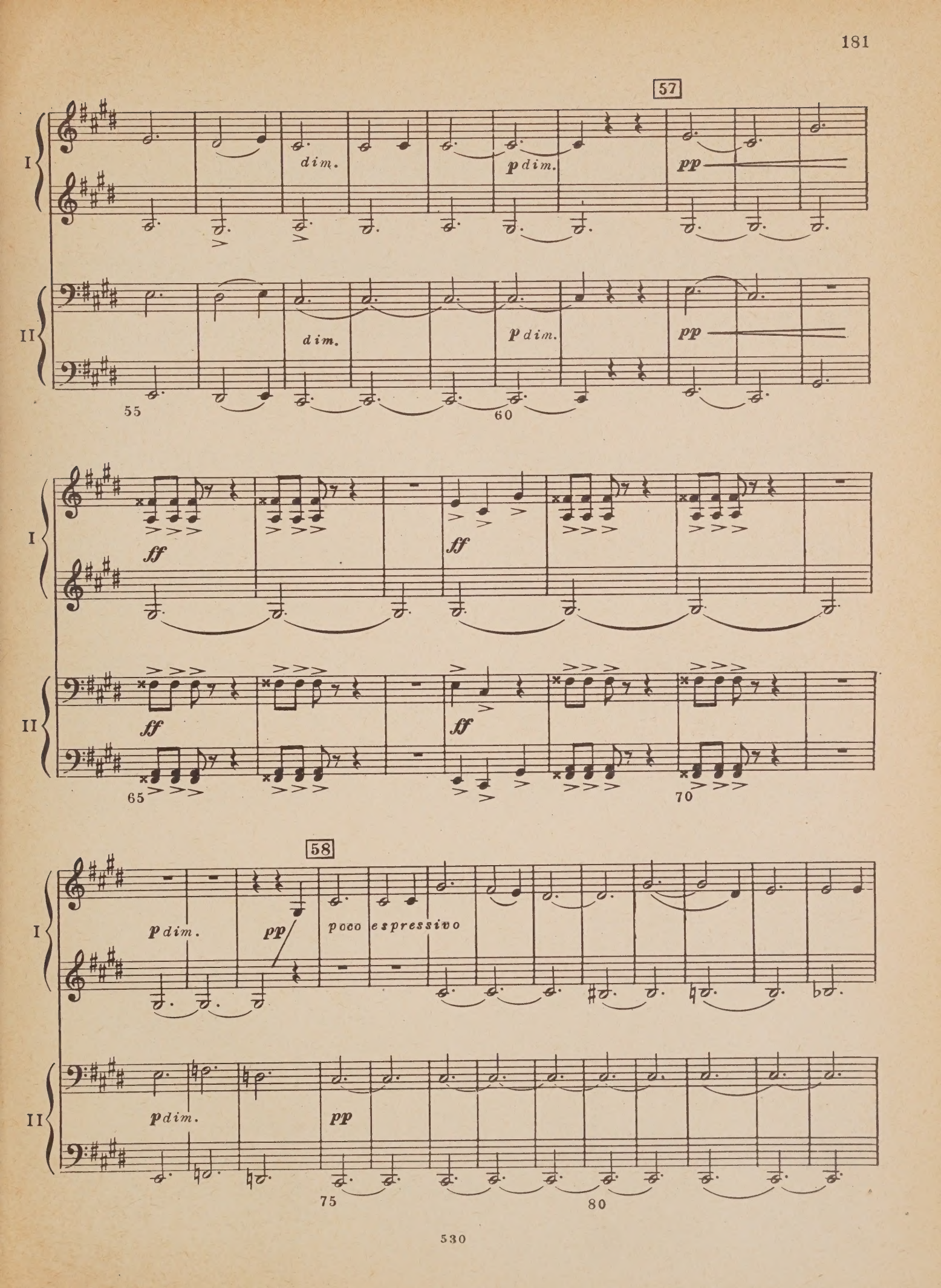

49
I
II
245
250
tr
6
ff
Vla
255
50
mf
p
dim.
260
265

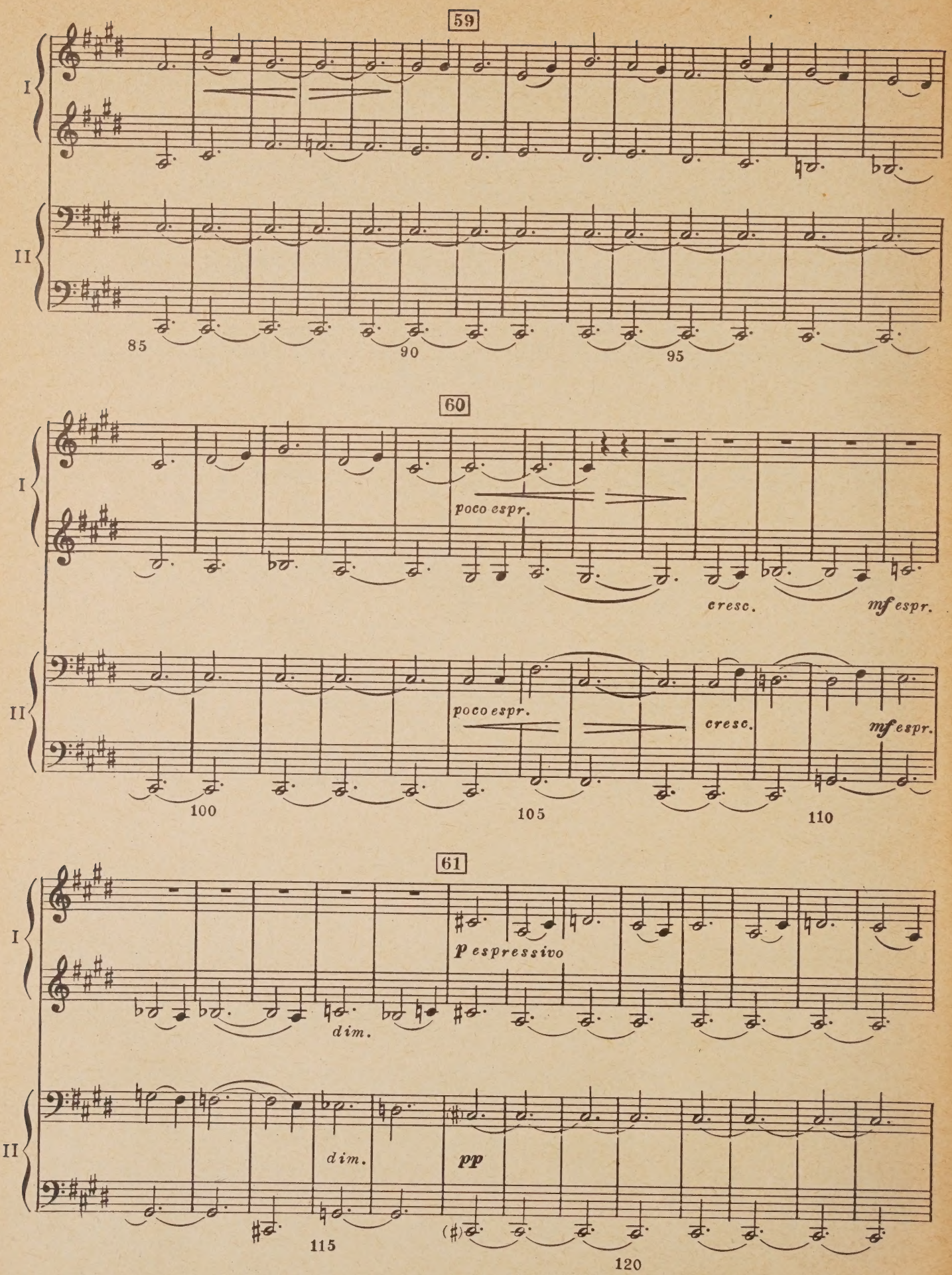

51
I
II
p
270
275
280
52
285
cresc.
290
f
p
dim.
295
300
attacca

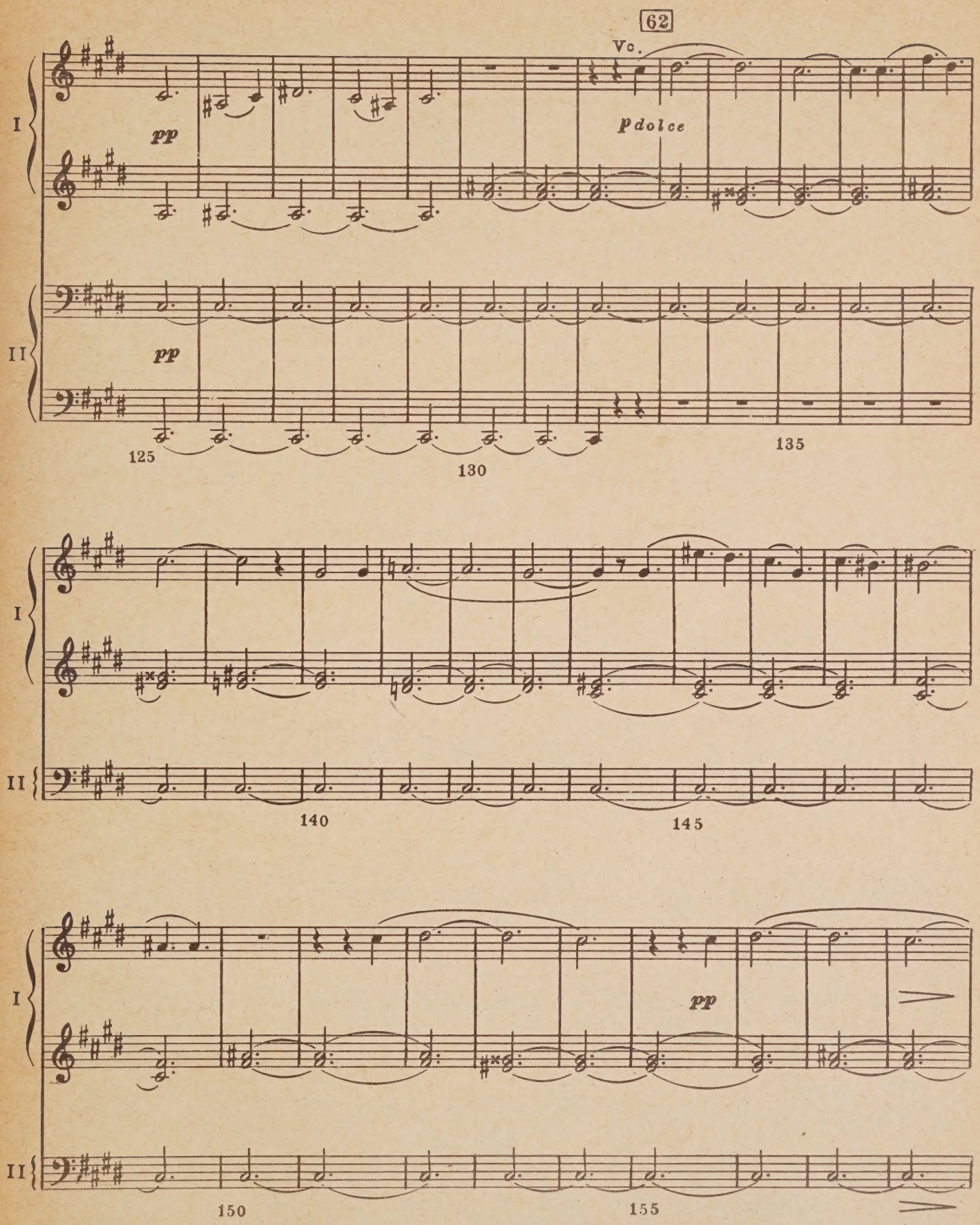
IV

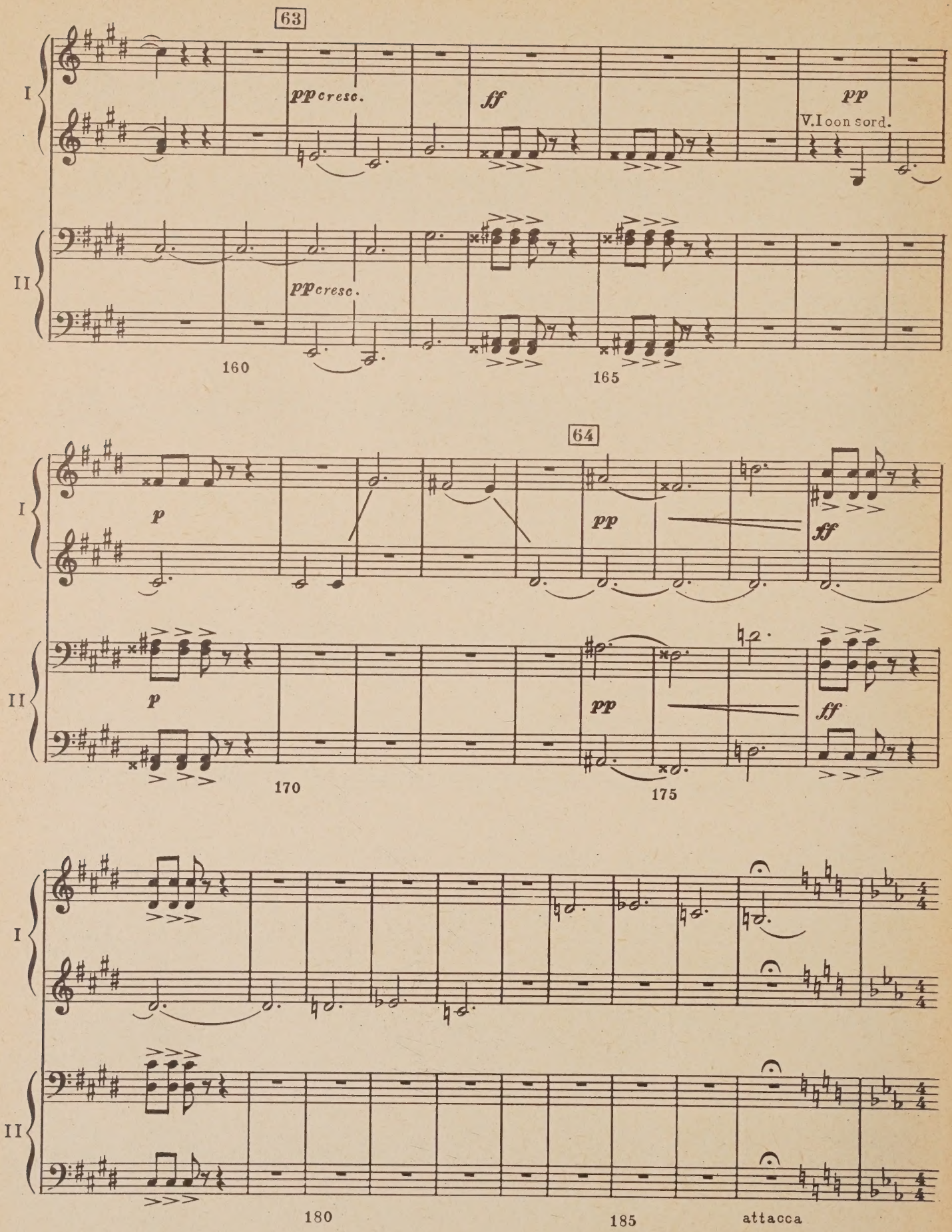

53 Largo ♩=138
I
ff pesante
pp sempre
pp
II
ff pesante
pp
5
I
ff
pp
II
ff
pp
10
I
pp
ff
II
pp
ff
15
20


54
I
II
ff
ff espressivo
25
30
35
55
V. I
40
56
cresc.
fff
45
50

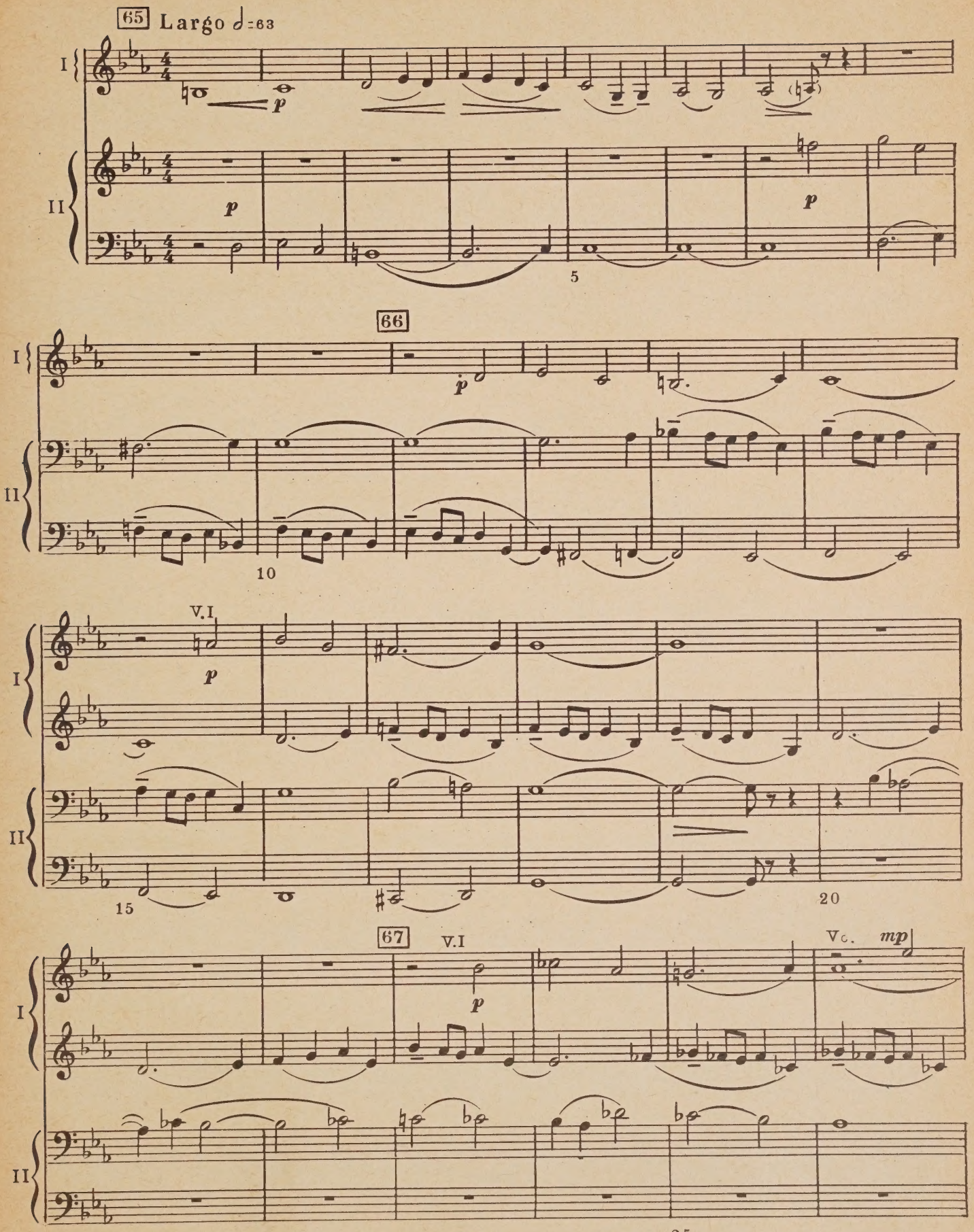

57
I
II
dim.
p dim.
pp
55
60
ff
65
70
58
poco espressivo
75
80

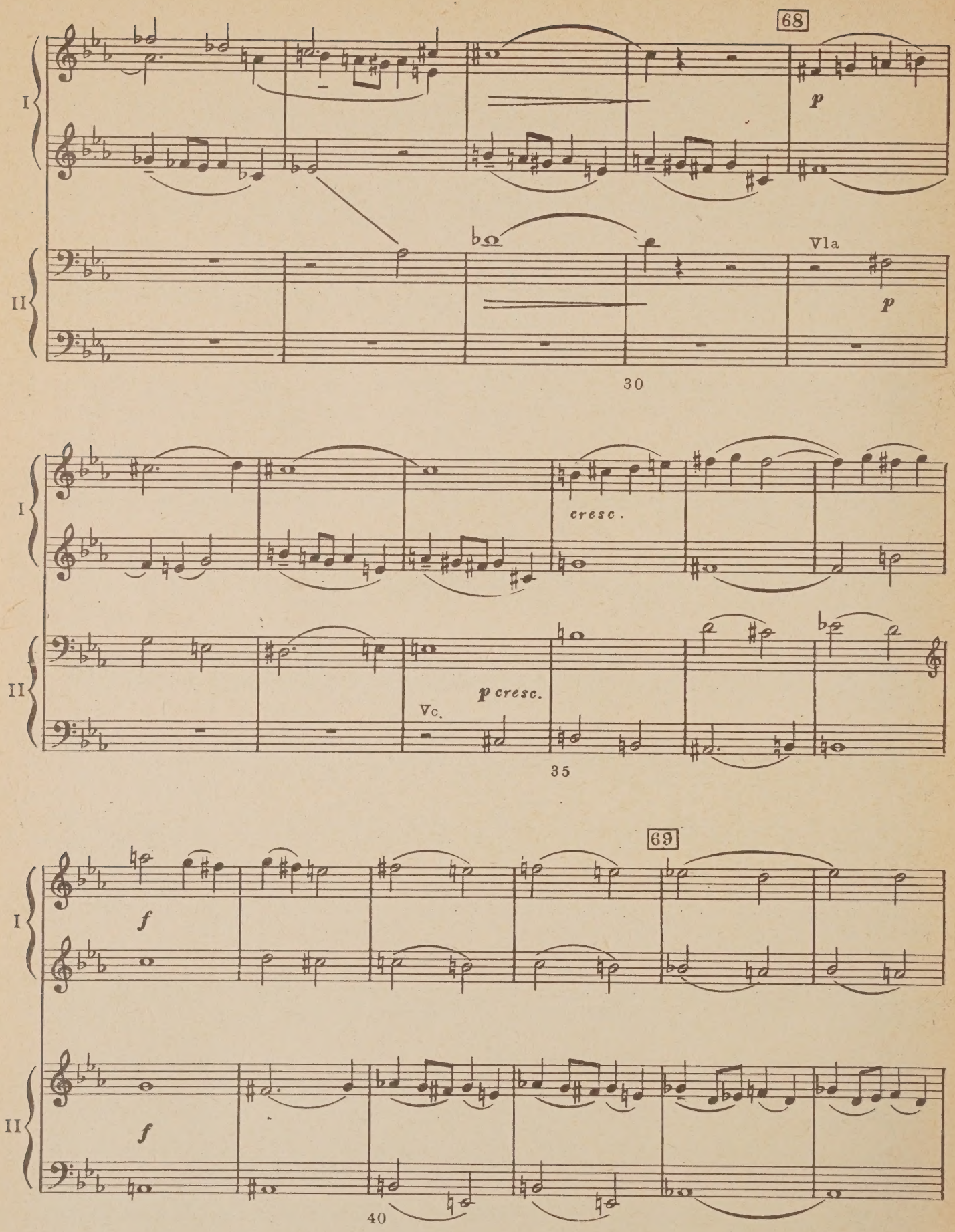

59
I
II
85
90
95
60
poco espr.
cresc.
mf espr.
poco espr.
cresc.
mf espr.
100
105
110
61
p espressivo
dim.
dim.
pp
115
120

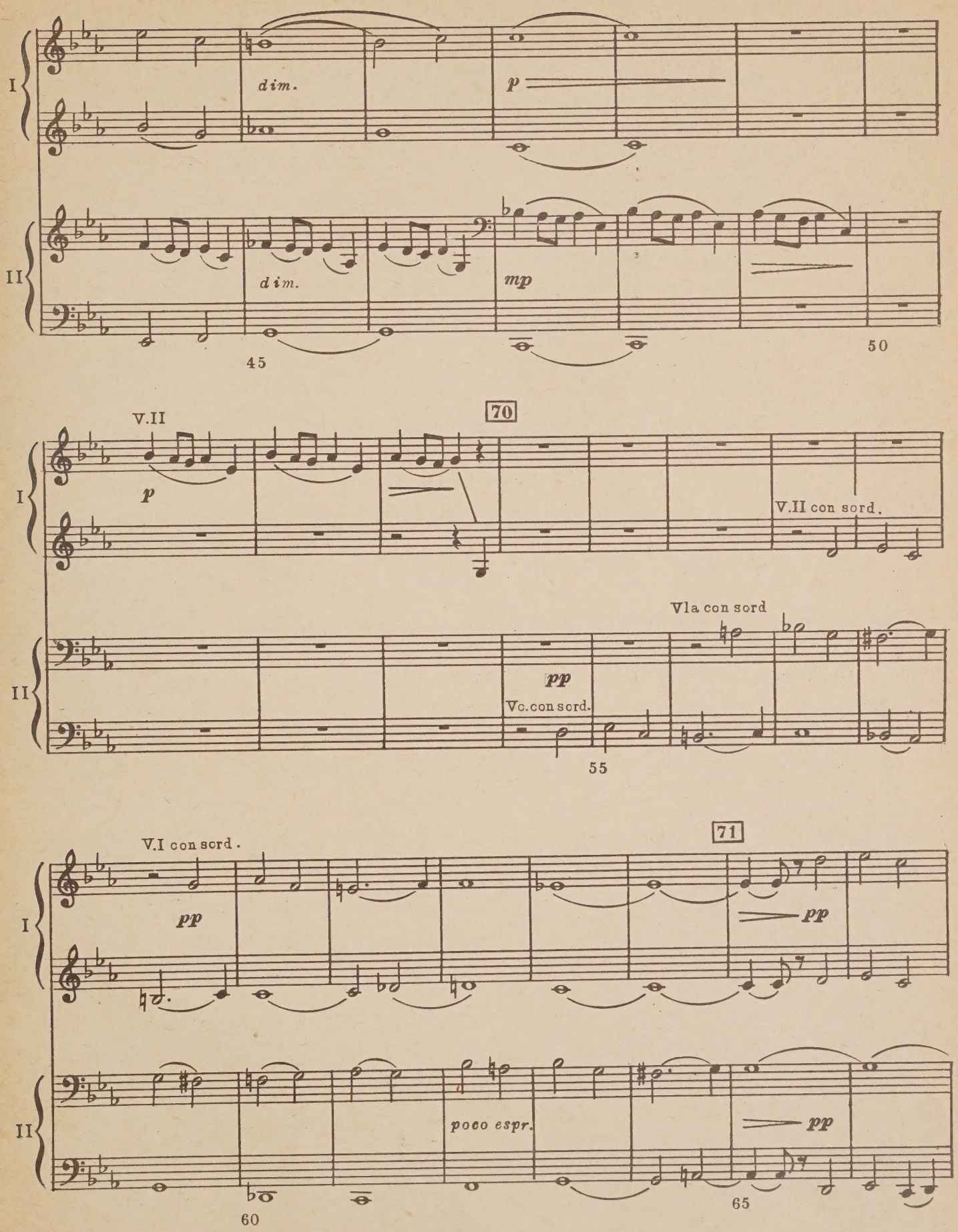

62
Vc.
I
pp
p dolce
II
pp
125
130
135
I
II
140
145
I
pp
II
150
155

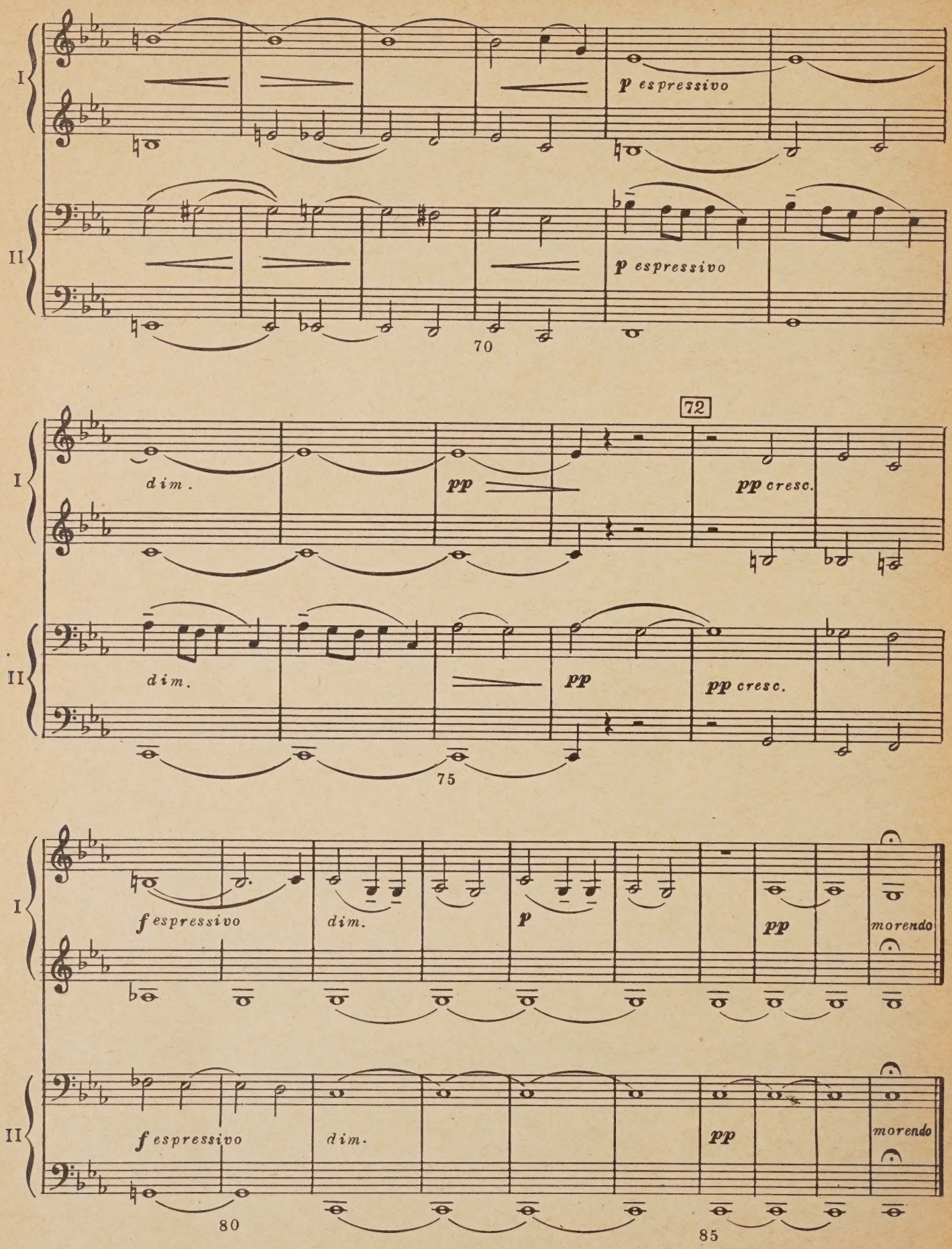

63
I
II
pp cresc.
ff
pp
V. I on sord.
pp cresc.
160
165
64
p
pp
ff
p
pp
ff
170
175
180
185
attacca

V




68
I
p
II
Vla
p
30
I
cresc.
II
Vc.
p cresc.
35
69
I
f
II
f
40


I
II
dim.
p
dim.
mp
45
50
70
V.II
p
V.II con sord.
Vla con sord
pp
Vc. con sord.
55
71
V.I con sord.
pp
pp
poco espr.
pp
60
65


I
II
p espressivo
p espressivo
70
72
dim.
pp
pp cresc.
dim.
pp
pp cresc.
75
f espressivo
dim.
p
pp
morendo
f espressivo
dim.
pp
morendo
80
85

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА

Комментарии

ПЯТЫЙ КВАРТЕТ (соч. 92, Си-бемоль мажор) создан в 1951 году. Посвящен 30-летнему юбилею Государственного квартета имени Бетховена.

Пятый квартет написан после Десяти поэм для смешанного хора a cappella на тексты революционных поэтов. Следующим опусом (93) после Пятого квартета была Десятая симфония — произведение, насыщенное большим драматическим содержанием, в котором воплотилась глубокая идейно-философская концепция. В Пятом квартете также нашли отражение высокие трагедийные ситуации, острые столкновения характеров, многообразно развернутый мир эмоциональных проявлений.

Пятый квартет состоит из трех крупных частей, исполняемых без перерыва.

Первая часть (Allegro non troppo, половина = 100, Си-бемоль мажор) — широко развернутая сонатная форма с яркими и романтически взволнованными музыкально-тематическими состояниями-образами. Музыка этой части очень напряженная, динамичная. В ней преобладают крупные приемы тематического развития, с большим количеством вариантных преобразований, совершающихся по ходу развития всей музыкальной формы. В целом это полноценная приподнято-драматическая сонатная концепция. Особую роль играет здесь тематизм, развитие которого отражает эмоциональный процесс становления всей музыкальной формы. Тематические преобразования, так же как в симфонических произведениях Шостаковича, здесь поистине неисчерпаемы. Тематизм везде раскрыт как динамически подвижная музыкальная данность, интонационно-действенное выражение художественных образов, находящихся в непрерывном развитии, постоянном смысловом преобразовании, вследствие чего вся музыка носит чрезвычайно действенный характер.

Тематизм первой части квартета резко контрастен. Если первая тема главной партии несет в себе волевую, энергичную звуковую стихию, развивающуюся необычайно активно, то вторая тема (побочная партия) выражает лирически светлое начало; в сущности, это вальсообразные по ритму интонационные зарисовки различных эмоций, хрупко и нежно раскрывающихся, написанных в камерно-прозрачных тонах, типичных для кружевной музыки инструментальных произведений Шостаковича. Обе темы построены в трехчастной форме с четко прочерченными гранями каждого раздела и непременным изменением в репризных фрагментах.

Тема главной партии первой части в основе своей имеет характерную для творчества Шостаковича последовательность звуков, образующих начальные буквы (латинской транскрипции) его инициалов: D — S (Es) — C — H. Эта тема широко использована в самых различных произведениях Шостаковича. В Пятом квартете она имеет несколько суровый оттенок, отличающийся от других «проявлений» своим самобытным ракурсом «освещения» этой короткой попевки. Прежде всего, в Пятом квартете она звучит в необычной для данного мелодического фрагмента тональности — в Си-бемоль мажоре, вследствие чего все звуки этой темы приобретают напряженный ладо-функциональный смысл — совершенно иной, нежели это имеет место, например, в Десятой симфонии, где эта мелодическая последовательность с различной окраской звучит в до миноре, в Соль мажоре, в Фа мажоре и Ми мажоре, или же в Восьмом квартете, в котором эта тема, после Пятого квартета, снова становится важнейшим тематическим тезисом всего пятичастного цикла. С нее открывается первая часть (до минор), она же вмонтирована в сложнейший ладовый состав токкаты (II часть, где ладо-тональное окружение ее — соль-диез минор и до минор), затем входит в тематизм соль-минорного вальса (III ч.) и последующей медленной до-диез-минорной четвертой части и на ней же построена финальная фуга (до минор).

В Пятом квартете тема главной партии представляет собой развитую трехчастную конструкцию, в основу которой положена упомянутая тема и, кроме того, множество производных интонационно-образных вариантов от нее. Первая часть главной партии построена на основной тематической попевке, несколько фрагментарной по форме, так как в данном случае эта попевка, повторяясь много раз, фиксирует на себе внимание, становясь тематическим центром, от которого затем отходят и расширяются ладовые сдвиги. В результате общий интонационный строй меняется, стихия мелодического развития постепенно, но очень быстро завоевывает все звуковое поле, насыщая общее движение музыкальной формы большой динамикой и энергией.

Шостакович в данном случае пользуется типичным приемом русских классиков — быстрого набирания скорости и энергии звукового потока на малых временных расстояниях. В узких рамках квартетных возможностей тема главной партии буквально через несколько тактов достигает большого регистрового разворота и значительной звуковой интенсивности. Столь быстрой эмоциональной прогрессии способствует здесь остинатное движение нижних голосов (виолончель и альт в октаву), к тому же это остинатное движение опирается на самые неустойчивые ладовые функции, образуя острые по конструкции звуковые последования. Общее движение музыкального потока главной партии представляет собой ясный путь органического, функционально обусловленного развития первоначальной предпосылки — тематического тезиса. Каждый мелодический оборот и каждая звуковая вертикаль в этом развитии предопределены первоначальными интонационными предпосылками, развивая которые автор создает целую серию новых, внутренне обогащенных тематических последований. Весь средний раздел темы главной партии представляет собой широкое стихийное развитие, звучащее с большой энергией и напряженностью. Огромная звуковая волна этого раздела приводит общее развитие к динамической репризе, в которой с еще большей силой раскрываются интонационные подробности (варианты) главного тематизма. Эта реприза, абсолютно лишенная черт механической повторности, являет собой пример показа обновленного переосмысленного в экспрессивном плане основного тематизма. Здесь развернуты (расширены) регистровые грани, подчеркнуты и обострены ладовые соотношения, а главное, весь тематизм становится более монолитным и целостным, нежели это имело место при первоначальном экспонировании материала в первом разделе главной партии.

Не прекращая общего развития, на том же тематическом основании автор постепенно переводит общее движение в сферу побочной партии. Появление длительных протяженных звуков в низком регистре у виолончели и у альта, а затем и у второй скрипки мало-помалу смещает весь тонус музыкальной формы в более спокойный план. Движение не успокаивается, но как бы начинает приобретать несколько иной, отепленный колорит. Характерно, что здесь Шостакович, помещая в нижнем голосе (у виолончели) доминантовый звук будущей тональности побочной партии (V ступень Соль мажора), обыгрывает эту функцию минорными интонациями, благодаря чему создается впечатление очень постепенного прояснения нового строя. Мажорный лад появляется лишь при первых звуках темы побочной партии, причем и здесь Шостакович первоначальные обороты темы дает без басового фундамента, вследствие чего эта тема вначале имеет очень легкий, почти невесомый характер. К тому же, непрерывно повторяющийся квинтовый тон соль-мажорного лада у первой скрипки вносит тот неповторимый колористический нюанс, который характерен для многих музыкальных произведений русских классиков, с их упорным стремлением подчеркивать звуковую полетность и перспективность непрерывно звенящим квинтовым звуком лада.

Тема побочной партии принадлежит к типичным проявлениям светлой лирики у Шостаковича. Так же светло и с беспредельным обаянием звучат подобные лирические эпизоды в Седьмой симфонии, в Десятой, в Одиннадцатой, в Двенадцатой, во многих квартетах и других камерно-инструментальных произведениях, в которых светлая, несколько задумчивая лирика нежно и красиво передается немногими звуками, из которых каждый является драгоценной каплей в общем звуковом потоке пластичной музыкальной формы.

Тема побочной партии Пятого квартета, как и тема главной партии, имеет трехчастную конструкцию. Но если в главной партии весь средний эпизод представлялся в виде интенсивной упругой разработки, обладающей большой потенциальной энергией, то средний эпизод побочной построен на тонких по сплетению кружевных интонациях, очень хрупких и вместе с тем сложных по рисунку. Здесь в общий трехдольный ритм изложения вклинивается двухдольная музыка, которая еще больше увеличивает орнаментальную узорчатость изложения двух развернутых линий у альта и виолончели, звучащих в трехдольном ритме. Первая и вторая скрипки интонируют легкие (исполняемые буквально кончиком смычка) последования (звенья) прозрачных интервалов, наслаивающихся на общий мелодический поток. Двузвучия первой и второй скрипки очень простые. В основном, это некое расширение (тематическое развитие) первоначального органного пункта на доминанте, который, став подвижным, образует здесь своеобразную затейливую мелодическую линию — мелодический контрапункт.

Третий раздел темы побочной партии построен несколько необычно. С одной стороны, это реприза (10) с ясным тематизмом, с другой — в этом разделе звучит иная тональность и, по существу, еще продолжается развитие среднего эпизода. Подлинная же опорная ладовая тоника зазвучит несколько позже (11), когда все движение, успокоившись, получит наконец прочную точку. Смысловая завершающая функция репризы здесь смещается и отодвигается к моменту наступления заключительной партии, на которой успокаивается все развитие сонатной экспозиции. Последние такты заключительной партии очень красивы по колориту. Вся квартетная фактура звучит в нижнем регистре, образуя выразительную соль-мажорную тонику, с непременным подчеркиванием ее нижней квинты, в то время как альт на струне «до» еще продолжает «остатки» постепенно затухающего движения, обыгрывая квинту лада.

В последних тактах заключительной части снова усиливается экспрессия звукового потока, которая, как в старых классических сонатных формах, подводит форму к повтору всей экспозиции. Таким образом закрепляется интонационный строй главной и побочной партии и в то же время еще более рельефно оттеняется наступление драматической разработки после глубокого ниспадания звуковой энергии в побочной партии и особенно заключительной.

Разработка первой части в Пятом квартете являет собой наиболее драматический сгусток всей звуковой энергии. Именно здесь Шостакович дает широко развернутый драматический раздел крупного масштабного развития, с большим количеством значительных тематических преобразований, к тому же заостренных необычными ладовыми соотношениями, лежащими в основе всех тематических вариантов.

Разработка начинается с развития темы главной партии, когда из основного тематического зерна быстро вырастают самые разнообразные по эмоциональным проявлениям и внутренней интенсивности тематические варианты. Главная тема здесь становится центром всех интонационно сложных изменений и расширений основного звукового ядра, из которого образуются разнообразные по эмоциональному содержанию тематические характеристики.

Композитор далеко не сразу развивает энергию звукового потока. Первоначальный раздел разработки проходит в довольно сдержанных по интенсивности тонах. Главным же стимулом для развития являются тематические преобразования-варианты перевода тематического материала в необычайно острые ладо-функциональные соотношения-условия интонационного проявления. Кроме того, здесь появляются полифункциональные и политональные соотношения мелодических линий. Сложные сплетения ладовых функций, появившиеся с самого начала, с каждым новым тактом вырастают еще больше, приобретая черты необычайно широкого и интенсивного разворота главного тематического материала. С подлинным драматизмом здесь проведена линия развития главной партии, когда, благодаря сложно примененной системе выразительных средств, звуковой поток становится средоточием самых острых и напряженных обнаружений внутренних эмоций. Кажется, что интенсивному развитию тематизма в этой разработке нет границ. Каждый раздел, каждое новое появление каких-либо подробностей и новых качеств в развитии формы несет в себе бесконечное разнообразие проявлений этого тематизма, когда общий рост этих новых качеств достигает поистине грандиозных обобщений. Очень небольшая тематическая попевка — тематический тезис (мелодический оборот, связанный с инициалами композитора), прозвучавший в самом начале квартета, в разработке становится объектом неисчерпаемо глубокого процесса музыкально-драматического развития. Небольшой тематический тезис, развитый в широкую музыкальную концепцию, становится основанием не только для обнаружения тематизма главной партии, но и побочной, которая, наслаиваясь на это интонационно важное основание, образует с ним сложнейшие полифонические комбинации. Соединение обеих тематических систем в данном случае является органическим синтезом двух противоположных по смыслу художественных образов, при полифоническом же соединении звучащих как многогранная, обобщенно единая, сложная данность.

Далеко не случайно некоторые исследователи творчества Шостаковича отмечали у него черты чисто шекспировской драматургии, проявляемой в самых различных эмоциональных ракурсах. Сонатная форма первой части Пятого квартета являет собой яркий тому пример. В ней все построено на едином грандиозном дыхании, когда лишь смена эмоциональных состояний дает возможность получить необходимую светотень, дающую некоторую разрядку общему напряженному звучанию сонатной формы. Именно разработка первой части несет в себе широкий конфликтный план развития многоликого художественного содержания этой квартетной симфонии.

На большом эмоциональном подъеме (33) появляется в необычайно экспрессивном плане, со сдвинутыми ладовыми соотношениями, главная партия. В известной мере эту репризу можно было бы сопоставить с репризой первой части Десятой симфонии Шостаковича (или же репризой первой части Шестой симфонии Чайковского), в которых первая тема главной партии появляется в самом центре столкновения внутренних сил, когда еще происходит наиболее интенсивная схватка всех внутренних слагаемых драматургического процесса, когда сам облик главной партии еще несет в себе огромный разработанный потенциал. Примерно такая же драматургическая коллизия имеет место и в репризе первой части Пятого квартета Шостаковича, где тема главной партии вступает с абсолютно новым внутренним содержанием, доведенным до предела в своем напряжении. Приемами, которыми пользуется здесь автор, являются прежде всего ладовые обогащения тематизма, смещения основных рельефов этой важной те-

матической интонационной линии на новые в ладовом отношении уровни, обострение полифонических связей, а главное, создана большая прогрессия ритма.

Изменена также и средняя часть главной партии. Здесь вихревое движение дано у скрипок (в начале у первой, затем у второй), подчеркнутое аккордами виолончели и альта. Интенсивность движения в этом эпизоде достаточно высокая, хотя несколько меньшего масштаба, нежели это имело место в экспозиции. Сделано это для того, чтобы более спокойно и постепенно перейти к звучанию побочной партии, очень сдержанной и лирически светлой по содержанию. Средний эпизод в теме главной партии постепенно переходит в связующую. Имеющаяся в экспозиции реприза темы главной партии дана лишь намеком. Основные абрисы тематизма здесь проводятся четыре раза, каждый раз все с большим и большим замедлением движения. В результате подобная реприза является рассеивающей основное интонационное содержание. К тому же имеющийся здесь доминантный органный пункт (на протяжении 18 тактов) еще более способствует приостановке размаха энергии, только что имевшего место в разработке всей первой части.

Побочная партия в репризе проводится в необычайной тональности, в Ре-бемоль мажоре, бемольные звуки которого мало-помалу становятся функцией основной тональности Си-бемоль мажора. В изложении побочной партии также сглажены черты трехчастности, в результате образуется сквозная песенная фактура с постепенным и очень медленным расширением общего регистра, когда лирическая интенсивность звучания квартета поднимается до довольно значительного уровня, вместе с тем оставаясь в границах тонких лирических состояний.

Заключение первой части занимает довольно большой отрезок времени. После появления устойчивой тоники главной тональности звучит еще новая тема спокойного, просветленного характера, которая способствует еще большему рассеиванию музыкальной энергии. Музыкальная ткань становится все более и более легкой по колориту.

В последних тактах первой части мелодия первой скрипки поднимается в очень высокий регистр, обладающий предельно прозрачной звучностью. Звук *фа* четвертой октавы у первой скрипки, длящийся бесконечно долго в конце первой части, остается и после того, как прозвучали тонические гармонии заключительного раздела. Этот звук является связующим звеном между первой и второй частью, о которой проф. В. Ширинский совершенно справедливо пишет, что эта просветленная музыка по теплоте и сердечности, быть может, не имеет себе равных в квартетном творчестве Шостаковича.[1]

Вторая часть квартета (Andante, четверть = 63, си минор) — медленная, широко развернутая лирическая песня. В основе ее лежат две темы. Первая, построенная на интонациях русских народных песен, но претворенных в специфический собственный язык высокого обобщенного плана. Вторая — необычайно теплая, очень пластичная, развивается в скромных регистровых границах. Шостаковичу удалось здесь сочетать бесконечно трогательный характер и простоту композиционных средств с беспредельно тонким чувством, которое выражается этой бесхитростной музыкальной формой. Если первая тема второй части звучит в широко разбросанных октавах, отчего создается звенящий колорит объемной мелодии, то вторая тема строится на устойчивом органном пункте, на фоне которого верхние три голоса имеют простой по рисунку мелодический рельеф. Это типично русская мелодия, построенная на переменных ладо-функциональных основаниях, обладающих, по образному выражению известного исследователя русской народной песни Мельгунова, «переливчатостью». Именно ладовые перемены очень искусных соотношений мелодических функций лада придают высоко эстетическую содержательность этой теме.

После изложения второй темы снова в главной тональности звучит первая, со своими широко расставленными октавными удвоениями мелодической линии, после чего в новой тональности с более отемненной окраской проводится вторая тема. Вторая часть заканчивается небольшой кодой, в которой на протяженных долгих гармониях продолжается мелодическое движение первой скрипки. Это завершение (кода) в известной мере аналогично заключительному разделу первой части. Здесь также квартетная фактура уходит в высокие регистры, когда мелодические контуры кажутся выписанными тонким пером, едва касаясь самого рисунка. Характерно, что основная тоника, замыкающая собой вторую часть, сопровождается интонациями минорного трезвучия на пониженной второй ступени, образуемого благодаря понижению второй и четвертой ступени минорного лада. Подобное смещение создает особый колорит для кадансового оборота и, вместе с тем, дает ясную логическую связь с последующей си-бемоль-мажорной заключительной третьей частью. Соотношение, кстати, в потенции заключенное в мелодике темы ГП I части.

Третья часть — финал (Moderato, четверть = 104, Си-бемоль мажор) — вступает без перерыва после второй. Так же как первая часть имела соединительные высокие звенящие звуки, скрепляющие последние такты первой части с начальными тактами второй, так и в конце второй части струнные инструменты уходят в высокие регистры, звучание которых является своего рода смысловой модуляцией-переходом к финалу. В этой переходной музыке как бы спорят си-минорная тоника (как ладовый центр второй части), приостанавливающая развитие, с интонациями, рожденными из пониженных ступеней лада, стимулирующими дальнейшее движение. Тонкие звуковысотные сдвиги вокруг пониженной II и, особенно, IV ступени создают в этом эпизоде неустойчивую, функционально-переменную звучность. В игре светотени «принимают участие» и мелодические обороты первоначальной темы — основного тематического зерна всего квартета и новые производные от него, в которых постепенно просвечивают очертания будущего тематизма финала.

Третья часть написана в рондо-сонатной форме, в которой проведено сильное по контрастам и эмоциональным проявлениям развитие нескольких тем-образов, появившихся как результат интонационного преобразования всего тематизма предшествующих частей. В данном случае Шостакович следует методу выведения новых тематических конструкций из первоначального интонационного материала предшествующих финалу частей. В третьей, заключительной части Шостакович искусно преобразует основной тематизм своего квартета в новые качества, добиваясь абсолютно новых эмоциональных состояний, образованных из интонаций, в сущности, единого главного тезиса квартета — первоначально данной тематической предпосылки. Шостакович этот тематизм преобразует то в широкие напевные, как бы скользящие по ритмическому рисунку вальсообразные построения, то создает жесткие по раскрытой энергии драматически сильные образы.

Первая тема финала довольно светлая, струящаяся по рисунку, обладает мягким колоритом, прозрачной подголосочной фактурой, где голоса, разветвляясь, образуют затейливые многоголосные узоры. Эта тема легко и непринужденно развивается в довольно широкую форму, замещаясь затем более густой по колориту второй темой. Эта новая тема очень извилиста по рисунку, в ней много хроматических последований, основанных на полутоновых ходах, когда не только сам рисунок обыгрывает хроматически измененные ступени, но и гармонические вертикали сдвигаются по полутонам. Соотношение тональностей между первой и второй темой несколько необычное, подобно тому, как это имело место в предшествующих частях. Первая тема написана в Си-бемоль мажоре, вторая — в Ре-бемоль мажоре. Это соотношение тональностей, далекое по степени родства, в то же время является довольно близким благодаря сложной конструкции мажоро-минорных ладов, широко примененных Шостаковичем в этом квартете. Хроматически сдвинутые ступени невольно сближают далекие тональные строи в единую логически целостную концепцию. Именно на нюансах ладовых проявлений, их сближениях и контрастах и зиждется выразительная сущность музыки Пятого квартета.

После появления несколько сомбрированной второй темы, с развитыми ладовыми характеристиками, снова появляется на короткое время первоначальная си-бемоль-мажорная тема, на которой замыкается рондная экспозиция этой части. Эта экспозиция по своему характеру не предвещает тот сильный драматургический разворот, который получит далее тематический состав квартета. Разра-

---

[1] В. Ширинский. Предисловие к партитурному изданию струнных квартетов Д. Шостаковича. «Музыка», М., 1964, т. I, стр. 10.

ботка финала после первой части снова становится ареной крупных драматургических действий. Благодаря искусному применению в центре финала полифонического начала композитор добивается необычайно сильных и экспрессивных, подлинно конфликтных состояний. Как уже указывалось, в основе этого глубокого по крупным переменам и драматическим ситуациям процесса лежит развитие основного тематизма. Снова, благодаря еще более искусному использованию ладовых элементов с пониженными и повышенными ступенями, композитор добивается очень острых и необычных по звучанию ладо-интонационных тематических «переливов». Варианты тематизма становятся здесь непрерывной цепью восходящих и ниспадающих рельефов общего чрезвычайно напряженного развития музыкальной формы. Этот процесс постепенного, но вместе с тем быстрого подъема драматической энергии осуществляется очень интенсивно. Скромные средства струнного исполнительского ансамбля в данном случае становятся как бы объемными, благодаря большой внутренней энергии, которой насыщается здесь каждая мелодическая линия. Особенно мощно звучит вторая половина разработки. Именно здесь основной тезис квартета (главный тематизм первой части) подвергается коренному и глубокому преобразованию, становясь подлинной основой крупной драматической формы. Лишь очень постепенно этот процесс драматизации квартетных интонаций делается более спокойным. Реприза третьей части сравнительно небольшая. Начиная с изложения темы главной партии, идет постепенное истаивание общей звучности. Как будто в музыке квартета происходит тот же процесс, что и в природе осенью, когда сам воздух становится более прозрачным и трепещущим, и все более и более прочерчивается тонкий «полифонический рисунок» на когда-то мощной летней листве.

Репризное изложение финала Пятого квартета замыкается большой кодой, в которой в умиротворенном плане звучит главный тематизм, получив новое ладо-функциональное основание — главную тонику си-бемоль-мажорного строя. Эта тема, звучащая на фоне мажорной тоники, постепенно и очень мягко собирает хроматически колорированные звуки лада к последней светлой тонике — трезвучию первой ступени Си-бемоль мажора, звучащего в среднем спокойном квартетном регистре.

Пятый квартет — одна из очень значительных вершин в камерном творчестве Шостаковича. Этот квартет написан с широким чувством жизни, главным образом в ее многоплановых лирических проявлениях, — в столкновении с действенными и глубоко трагедийными элементами.

ШЕСТОЙ КВАРТЕТ (соч. 101, Соль мажор) — 1956 год. Этот квартет насыщен светлыми интонациями, несколько шубертовского плана, кружевными многоголосными сплетениями и мягким орнаментом, сглаженными противополаганиями контрастных эпизодов и необычайно теплым общим колоритом. Музыка Шестого квартета напоминает узорчатую ткань симфонической фактуры оркестровых сюит Чайковского, в которых разнообразие композиционных приемов составляет главную эстетическую ценность этих замечательных интонационных зарисовок, в противовес драматургически углубленным концепциям его симфоний.

Шостакович с удивительным изяществом, внутренней пластикой разрабатывает в Шестом квартете мир светлых эмоциональных состояний, насыщая свою музыку трепетной романтической взволнованностью. Квартет состоит из четырех частей, разнообразных по содержанию и эмоциональному тонусу, в целом образующих отлично скомпанованный сонатный цикл.

Первая часть (Allegretto, половина = 112, Соль мажор) написана в сонатной форме. В данном случае Шостакович сонатность трактует скорее в старом понимании этого термина, когда под сонатой подразумевали произведения, предназначенные для инструментального интонирования, в противоположность кантате, которую следовало вокализировать. Подобная трактовка сонатности сильно разнится от толкования этого термина как драматургической концепции, в которой разрешаются острые конфликтные ситуации, острые конфликтные проблемы. Поэтому Шестой квартет Шостаковича звучит светлым, красиво струящимся инструментально-выразительным потоком. Многоголосие этой музыки почти везде находится в плане пластичной колористически-выразительной контрастности (соподчиненности). Нигде нет резких диссонансных вторжений голосов в общий узорчатый строй музыкальной фактуры квартетной формы. Оттого так мягко и спокойно, с внутренней переливчатостью звучит тема главной партии первой части и контрастная ей тема побочной партии. Обе темы являются различными сторонами общего эмоционального содержания, в целом светлого, жизнеутверждающего, но раскрытого в различных ракурсах. Музыкальная интонация обеих тем нигде не имеет грузных и тяжелых басовых звучаний, все очень легко, в границах камерного стиля в высоком смысле этого понятия.

Тема главной партии первой части построена в простой трехчастной форме. Эмоциональные границы, составляющие эту форму раздела, очень мягко и плавно соприкасаются друг с другом. Почти незаметно один эпизод переходит в другой, звуковой поток пластично переливается из одной фазы движения в другую. Шостакович очень тонко подчеркивает хрупкость музыкальной формы Шестого квартета, нигде не создавая «мощных динамических» репризных нагромождений. Третий раздел темы главной партии (ее реприза) — лишь лаконичный абрис прочерченного тонким пером контура тематизма, быстро уходящего в сторону побочной партии. Основным приемом развития темы главной партии является тематический рост интонаций этого художественного образа, раскрытых в различных ладовых ракурсах. Если в драматических построениях Шостакович часто пользуется минорным ладом с большим количеством пониженных ступеней, то в данном случае звучит кристально-ясный Соль мажор, в котором едва сделаны лишь «попытки» выхода в сторону иных ладотональностей, органически вытекающих из несколько усложненной звуковой природы мажорного лада. Ладовые экскурсы составляют главную прелесть этой замечательной кристально-чистой напевной темы с типично русскими интонациями — мелодическими оборотами и характерным подчеркиванием звенящей пятой ступени лада. В дальнейшем мелодически распетые измененные ступени данного Соль мажора будут образовывать целую серию характерных вертикальных построений, вытекающих из хроматически измененных (главным образом пониженных) ступеней данного мажора. Особенно показателен характерный каданс, образованный комплексом пониженных ступеней, которым заканчивается каждая часть этого квартета.

Тема побочной партии столь же проста по содержанию, как и тема главной партии. В ней также ладовый фактор играет ведущую роль. Основная тональность темы — Ре мажор — быстро обрастает самыми различными по ладо-функциональному содержанию интонациями, образуя тонкие по эмоциональным нюансам ладовые отклонения и расширения основной тональной сферы. Если общий колорит главной партии — колорит пластично собранного звукового потока, то побочная партия более уверенная и упругая по содержанию. Ее тонус тверже и определеннее. Большое количество содержащихся в ней цезур после отдельных фраз составляет довольно заметный контраст с непрерывно льющимся потоком темы главной партии.

Почти незаметно открывается разработка сонатной формы. Несмотря на то, что эта разработка насыщена большой энергией, развитыми тематическими преобразованиями, через которые раскрывается мир интенсивного приятия жизни, тем не менее в этой разработке абсолютно нигде не чувствуется вторжения злого начала. Весь разработочный раздел представляется как бы большой эмоциональной вершиной со множеством ступенчатых подступов к ней, когда общее лирическое состояние начинает все больше и больше расцветать, постепенно достигая большой яркости и энергии. Шостакович лирику трактует здесь как многообразное проявление эмоциональных состояний человека, как непосредственное высказывание чувств, обладающих в потенции большой внутренней экспрессией. Все преобразования тематизмов, которые искусно осуществлены в этой разработке (ладовый фактор и здесь играет главную роль), суть эмоциональные ступени общего подъема лирической динамики. Именно в этой разработке сказывается основная тенденция автора — раскрыть через инструментальное исполнительство огромный в своем разнообразии мир светлых чувств человека, мир незапятнанных непосредственных эмоций. Вот почему все эмоциональные нагнетания в этой разработке звучат так ярко, выразительно и убеждающе в своей внутренней целостной

данности. Общий эмоциональный поток разработки, не снижаясь в своем потенциале, переходит в репризу, которая начинается очень оригинально. С одной стороны, здесь продолжается фактура разработочного порядка, постепенно подводящая к тонике Соль мажора; с другой — здесь же на большом фортиссимо на нижней выразительной струне первой скрипки звенит мелодия главной партии. Происходит столкновение различных по своим функциям построений, в результате чего еще более обостряются ладо-функциональные соотношения между различными «этажами» квартетной фактуры. В данном эпизоде тоническая функция мелодии главной партии попадает на совершенно иные по смыслу вертикали. Появление настоящей тоники откладывается до наступления коды, и то во второй ее половине, когда звуковой поток, долго успокаиваясь, приходит наконец к полноценному ладо-интонационному основанию. В начале репризы тема главной партии проходит сокращенно (по отношению к экспозиции). Звучит лишь основное мелодическое зерно — главная мелодическая линия темы, ее запрограммированная главная характерная часть, затем сильно измененный средний раздел, после которого очень быстро наступает тема побочной партии. Эта тема в репризе проходит в далекой от главного строя тональности — в ми-бемоль миноре, что необычайно «остраняет» ее общий колорит. По форме тема в репризе имеет столь же протяженный и развитой характер, что и в экспозиции. Лишь в конце изложения побочной партии ее новая тоника (ми-бемоль) становится субдоминантой главной тональности (Соль мажор), непосредственно соединяясь с тоническими интонациями Соль мажора. В этом оригинальном политональном сплетении, когда на продолжающееся остинатное звучание звука ми-бемоль (остаточные проявления темы побочной партии) накладывается сверху чистое соль-мажорное звучание темы главной партии, постепенно вырисовываются контуры приближающейся тоники главного строя. Музыка мало-помалу светлеет, замедляется в своем движении, и все бемольные звуки, ранее колористически измененные основные ступени Соль мажора, ясно направляются к главной, центральной тонике. В этом замечательном ниспадании музыкальной формы квартетная фактура становится более и более прозрачной, звучат одновременно интонации и синтеза, появившиеся в результате предшествующего мелодического процесса, и интонации тематизма будущих частей, когда открывается большая перспектива для крупного сонатного цикла. Кода первой части завершается характерным для этого квартета кадансом, в котором очень оригинально (на гармониях, построенных на пониженных ступенях лада) приводится последняя «доминанта» перед тоникой. Как уже упоминалось, этот каданс является своего рода колористическим росчерком, заканчивающим каждую часть.

Вторая часть (Moderato con moto, половина с точкой = 80. Ми-бемоль мажор) написана в форме рондо с тремя темами. Все темы этого рондо имеют танцевальный характер, но танец трактуется здесь лишь как смысловой прием обнаружения художественного содержания музыки.

Первая тема довольно энергична по своему ритму, по динамическому устремлению вперед, к завоеванию все больших и больших «подробностей» тематизма. Первоначальная тема имеет ясные ладотональные опоры (тонику), к которым движение направляется и на которые оно опирается при своем быстром возвращении после «небольших экскурсов». Быстрое возвращение к тонике уже несет в себе твердость и определенность музыкального процесса, упругость и четкость. Что-то от характера старинных лендлеров имеется в этой музыке, с ее упругим ритмическим движением.

Вторая тема — более изощренная, более искусная по своему эмоциональному состоянию. В ней значительно шире по регистру и ладовым отклонениям представлен процесс общего разворота тематического материала. Ладовые модуляции сделаны в более далекие, нежели в первой теме, строи, хотя и здесь каждая модуляция является лишь результатом расширения общей тональной сферы главного строя (тональность второй темы — Си-бемоль мажор). Снова проходит первая тема. На этот раз мелодическая линия ее излагается трехголосным комплексом. В результате вместо одноголосной линии образуется широкий мелодический пласт. Трехголосный склад этой мелодии придает ей известную терпкость звучания, ибо составляющие его трехголосные сплетения сочетаются здесь в самых различных комбинациях — то это тесное изложение аккордов, то, наоборот, очень широкое.

В необычной для данной конструкции тональности проводится третья тема — рондо. Тональность третьей темы — си минор, что очень далеко от Ми-бемоль мажора, несмотря на то, что тоника этой тональности является энгармонической заменой пониженной шестой ступени Ми-бемоль мажора.

Третья тема построена весьма необычно. Несмотря на ее, казалось бы, простую структуру (трехчастная форма), в ее интонационном строе заключено много элементов, которые, с одной стороны, и по форме и по содержанию роднят ее со многими другими темами этого квартета, с другой — безмерно возвышают над ними. Если несколько грубоватая первая тема, сочетаясь с изощренной второй темой, образуют как бы целостный комплекс, то третья, построенная, казалось бы, очень просто — на фоне долгих протянутых аккордов, высоко у скрипки ниспадает, и поднимается хроматическая мелодия, буквально приковывающая к себе внимание своей тихой, затаенной звучностью, выражением нежных эмоциональных чувств. Гармоническим основанием темы является трезвучие (тоника) си минора, которое сочетается с аккордами, построенными с применением пониженной четвертой ступени лада. Эта характерная для творчества Шостаковича хроматическая характеристика четвертой ступени образует здесь целую серию гармоний, в которых звук ми-бемоль становится то ре-диезом (вводный тон к тональности ми), то тоникой нового строя, который прихотливо соединяется с натуральным си минором. Ладовая функциональная «переливчатость» (термин Мельгунова) в данном случае претворена Шостаковичем в искусно созданную композицию. Сама хроматически струящаяся мелодическая линия первой скрипки (в высоком регистре) как бы синтезирует в логической последовательности все интонации хроматически сдвинутых тонов лада в единую рельефную линию с красивыми изгибами и поворотами.

Второй раздел третьей темы построен в среднем регистре, где от центрального тонического созвучия образуются небольшие экспрессивные ладовые расширения, в которых раскрывается необычная сопряженность ладовых функций. Третья часть этой темы снова дает нам высоко звенящую первую скрипку с ее хроматическими переливами на долгих гармониях. Примечательно, что гармоническое основание в этой «репризе» совершенно иное, нежели в первом разделе — более изощренное по функциональному смыслу. Высокий регистр этого раздела дает отличную предпосылку, яркий контраст для наступления репризы, которая начинается с изложения первой ми-бемоль-мажорной темы. На этот раз тема излагается у виолончели, а протянутые долгие тоны (здесь уже аккорды) — у верхних инструментов. Такое смещение в двойном контрапункте создает новый характер звучания первой темы — более действенный, более подвижный, так как основной импульс движения тонирует главную мелодию. Контрапунктические перемещения характерны здесь для всего последующего раздела формы.

Так же смещена в своеобразном двойном контрапункте и вторая тема. Гармонический фон, бывший ранее вверху, теперь звучит внизу, в то время как нижняя мелодия, исполняемая в октаву у виолончели и альта, произносится нежно и прозрачно первой скрипкой. Движение этой мелодии временами затрагивает очень высокие регистры, отчего еще более прозрачным и воздушным становится ее общий колорит. Кроме того, здесь изменена тональность. Ранее это был Си-бемоль мажор, теперь — Ре мажор. К концу через ряд промежуточных тональностей, вся форма постепенно подводится к главному строю — Ми-бемоль мажору. В коде еще раз в новом облике проходят интонации третьей темы. После чего звучит тот же каданс, который завершал и первую часть. Сложные ладовые преобразования, появившиеся в интерпретации третьей темы, снова становятся функцией главного строя этой части. Все движение очень постепенно останавливается на тоническом созвучии — трезвучии первой ступени Ми-бемоль мажора.

Третья часть (Lento, четверть = 116, си-бемоль минор) — пассакалия, построенная на интонациях русских народных песен, вернее — на сложном претворении этих

песен Шостаковичем. Остинатная мелодия пассакалии — медленная, суровая, напевная по своему внутреннему содержанию, протяженная музыка. В этой пассакалии распеты буквально все элементы. Весь ее сосредоточенный, несколько суровый склад является типичным для творчества Шостаковича. Примерно, такова его пассакалия из скрипичного концерта, в которой на более острой, изломанной остинатной основе развивается типичная для русской культуры широкая стихия верхних голосов. В данном случае пассакальное основание является лишь базой для ветвистого полимелодического развития крупной песенно-эмоциональной формы. Пассакалия из Шестого квартета является как раз такого рода музыкальной концепцией. На медленном повторяющемся много раз мелодическом основании у виолончели звучит широко развернутая напевная музыка скрипок и альта. Мелодический рисунок «верхнего этажа» построен в типичной для русской песенности диатонической форме. Встречающиеся здесь немногие хроматизмы, по существу, диатоничны, ибо они являются лишь разновидностью тех или иных ладовых отклонений и ладовых углублений в функциональный строй главной тональности. В основе своей здесь имеется суровый натуральный минорный лад, пользуясь ступенями которого композитор создает подлинный песенно-русский колорит музыки. Пассакалия в Шестом квартете очень ограничена в своих эмоциональных проявлениях. Шостакович везде сохраняет камерные границы этой формы, не давая разрастись ей в большую симфоническую конструкцию, как это имеет место в его Восьмой симфонии. В пассакалии из Шестого квартета всего восемь проведений остинатного басового рисунка. К тому же общая звучность вариационных эпизодов в этой пассакалии держится в основном в пределах глубокого пианиссимо, лишь временами поднимаясь до пиано. Затаенная звучность пассакалии отлично оттеняет последующий светлый Соль мажор, которым открывается финал квартета (четвертая часть).

Четвертая часть (Allegretto, половина с точкой = 69, Соль мажор) построена в рондо-сонатной форме с очень ясными возвращениями к основному тематизму — рефрену. По характеру четвертая часть танцевальная. Ее жизнерадостная музыка искрится и переливается всеми цветами радуги. Основной тематизм финала является синтезом всего предшествующего тематизма квартета не столько по сходным интонационным оборотам и конструктивным признакам, сколько по общеэмоциональному содержанию, являющемуся завершающим этапом всех художественно-образных состояний предшествующих частей, а главное, всех эмоциональных вариантов всего тематизма квартета.

Открывается финал быстрым пробегом — каденцией первой скрипки, где затрагиваются снова основные хроматически измененные ступени соль-мажорной тональности, но на этот раз сомкнутые в единую целостную многогранную конструкцию. Большое количество хроматически измененных ступеней, интонируемых, однако, в диатоническом плане (как в русской народной песне), отлично вводит в главный строй первой темы, в ее спокойный, устойчивый в ладовом отношении ритм проявления ладовых функций. Тематизм здесь строится снова на интонации струящихся переливов, обыгрываний ладовых точек, на постепенном и очень точном инструментальном развитии характерных для струнных инструментов пластических оборотов, которые естественно возникают под пальцами исполнителя. Интонационные обороты первой темы являются своего рода обращением темы главной партии первой части. Снова возникают те же естественные мелодические и полифонические обороты, которые лежат в природе струнных инструментов, являясь главной основой исполнительской культуры этих инструментов, но основой, преломленной Шостаковичем в лирическом аспекте. Почти на всем протяжении первая тема строится с преобладанием мелодии первой скрипки, широко распетой в своих танцевально-песенных проявлениях. Легкий трехдольный ритм этой темы очень способствует ощущению полетно-воздушной танцевальности.

Вторая тема — рондо (фа-диез минор) по контрасту с первой более грубовата. В ней звучит шутливая гротесковость, известная «неуклюжесть» звукового рисунка, вместе с тем имеющего большую эмоциональную непосредственность и внутреннюю энергию.

Третья тема, развиваясь вначале в фа-диез миноре, затем переходит в ряд других тональностей, постепенно приближающихся к Ми-бемоль мажору, в котором начинается как бы ложная реприза, вслед за которой быстро наступает подлинная реприза в основной соль-мажорной тональности. Звучащая здесь первая тема рондо несколько обогащена по сравнению с ее первоначальным изложением в начале финала. Очень быстро это изложение переходит в интенсивную разработку, в которой песенно-танцевальные интонации основного тематизма финала достигают большой экспрессии и выразительности. Как у Бетховена в творческом методе Шостаковича типичны построения финального тематизма из интонаций предшествующих частей, так и в финале Шестого квартета снова в некоем новом облике звенят и претворяются в обобщенном плане тематические конструкции предшествующих частей. Разработка не носит драматического характера, несмотря на необычайно экспрессивную подачу тематизма, где с большой динамикой проходят разнообразные варианты тематического материала, выражающие новые стороны художественного содержания основного материала. Реприза фикала в данном случае сливается с разработкой, когда абсолютно нельзя расчленить гигантский поток экспрессии разработки от появляющегося тематизма первой темы, первого рефрена. Звучит здесь это как очередной этап разработочного процесса, в котором излагаются (развиваются) интонации первого рефрена. Более определенно, но также с сильно измененным разработочным изложением звучит и вторая тема. Вместо первоначального фа-диез минора здесь появляется соль минор — одноименная тональность главного строя. Вторая тема, так же как и главный рефрен, находится здесь в состоянии активного становления, когда внутренняя экспрессия музыкального материала не дает остановиться звуковому потоку, и лишь последующее наступление коды, долгой и значительной по смыслу, постепенно приостанавливает развитие звукового потока инструментальной стихии. В этой коде центральным интонационным материалом является главный тематизм, появляющийся здесь в своем очищенном, как после катарсиса, виде. Светлый и ясный Соль мажор с предельно четким, кристально-ясным тематизмом завершает весь процесс становления широко развернувшегося песенно-лирического содержания Шестого квартета. Все медленнее, медленнее звучит музыка, останавливаясь на том же кадансе, на котором замыкалась первая часть. В сущности, эта кода является не формальным добавлением, а подлинным смысловым итогом художественного выявления сложного внутреннего мира человека.

СЕДЬМОЙ КВАРТЕТ (соч. 108, фа-диез минор) написан в 1960 году. Квартет посвящается памяти Нины Васильевны Шостакович. Весь квартет построен на едином дыхании, с целостным драматургически глубоким художественным замыслом. Квартет состоит из трех частей, исполняемых без перерыва. Каждая часть очень лаконична и сжата в своих границах. Так, первая часть представляет собой сонатную форму без разработки. Вторая — простая трехчастная форма, в которой сильно сокращена реприза. Последняя — третья часть — имеет два раздела. Первый — большую фугу, обладающую огромным экспрессивно-драматическим содержанием, сметающим, как вихрь, все предшествующее спокойно-лирическое состояние. Второй раздел финала — задумчивый вальс, сменяющий напряженнейшую, конфликтную по своему содержанию фугу. Как сквозь дымку в этом вальсе, постепенно истаивая, звучат основные тематические интонации квартета. Несмотря на то, что весь квартет необычайно лаконичен (время исполнения его — 11—12 минут), художественно-образное содержание его очень значительно. Активное противополагание первых двух частей развернутой драматической фуги составляет главный конфликт этого замечательного камерного произведения. Именно на столкновении различных жизненных начал и зиждется вся драматургия этой музыки.

Первая часть (Allegretto, четверть = 120, фа-диез минор) написана в сокращенной сонатной форме. Здесь нет разработки, вместо нее выступает новый вариант главной партии, после чего следует побочная в несколько измененном плане, завершая собой эту небольшую, но чрезвычайно глубокую по содержанию музыку.

Тема главной партии (фа-диез минор) имеет необычный задумчиво-скерцозный характер. Струящийся бег ме-

лодически-извилистой темы, построенной в минорном ладу, с большим количеством пониженных ступеней, составляет главную неповторимую прелесть этой легкой, шутливой лирической музыки. Несколько раз в различных вариантах проводится главная мелодическая линия этой темы, каждый раз с небольшими вариантными отклонениями и твердой фиксацией на основных опорных точках лада, отчего эта тема приобретает черты прочной уверенности, силы, внутренней убедительности. Вместе с тем в этой теме ясно слышится тонкая композиционная манера письма, с детальным прочерчиванием отдельных рельефов, через которые раскрываются бесконечные нюансы лирического содержания. Ладовые хроматические изменения отдельных ступеней фа-диез минора, присутствующие здесь, в целом составляют многогранную и очень глубокую основу для развертывания внутренней жизни этого художественного образа, обладающего быстрым полетным ритмом.

Вторая тема (Ми-бемоль мажор) имеет лишь небольшой контраст по сравнению с темой главной партии. Здесь более определенно, более весомо раскрыты основные черты характера созданного образа. Если главная партия имеет почти силуэтные абрисы, то в побочной партии интонационный материал более массивный, более упругий. Основная линия (интонируемая у виолончели) вся строится в нижнем и среднем регистре в мажорном ладу, в котором также сильно развиты хроматические перемены (остранения) ладовых ступеней, в результате этот Ми-бемоль мажор раскрывается как широкая ладотональная сфера, заключающая в себе большое количество интонационных «подробностей» — эмоциональных нюансов. После изложения главной мелодии темы у виолончели основной рельеф ее интонируется первой скрипкой в высоком регистре, отчего образуется широкообъемное звучание этой красивой тематически важной музыки. Мелодии скрипки и виолончели звучат свободным каноном, взаимно дополняя друг друга. Очень короткая заключительная партия, по существу, является связкой между экспозицией и репризой. Новое изложение темы главной партии звучит на этот раз в трехдольном ритме. Вместо основного двухчетвертного метра появляется тактовый размер в три восьмых. Разумеется, изложение тематизма главной партии в таком новом ритмическом ракурсе не может не сказаться на изменении (развитии) основного содержания этого образа. Тема становится более воздушной, более полетной, еще более изящной и обаятельной. Измененный ракурс показа главного художественного образа открывает собой новый этап в развитии лирического содержания квартета.

Тема побочной партии в репризе звучит в основной тональности, в фа-диез миноре, но с еще большими «углублениями» ладового хроматизма — переменами отдельных ступеней, нежели в экспозиции, отчего сильно расширяется и обогащается весь ее строй. Звучание побочной партии в репризе по сравнению с экспозицией имеет серьезный тонус. Колорит музыки становится более весомым и задумчивым. Короткая кода, построенная на материале главной партии, завершает первую часть квартета тоническим трезвучием, в котором повышена терция. Мажорная тоника среди фа-диез-минорной расширенной сферы привносит удивительно благородный оттенок в завершающую гармонию этой короткой камерной сонатной формы.

Вторая часть (Lento, четверть = 63, ре минор) построена в трехчастной форме. Здесь продолжает углубляться и расширяться основное лирическое состояние. Очень прозрачно, почти «невесомо» звучит начало этой части. В высоком регистре звенит проникновенная медленная мелодия, интонируемая засурдиненной первой скрипкой. Сопровождают ее лишь осторожные арпеджированные последования у второй скрипки (также закрытой сурдиной). Тихая, затаенная мелодия сразу же вызывает множество ассоциаций. Первоначальный образ, раскрытый в первой части сокращенной сонатной формы, приобретает здесь еще более тонкие очертания. Углубление эмоционального содержания подчеркивается своеобразным удалением от прочных бытовых, «земных» оснований, когда музыка, перемещаясь в высокие регистры, как бы парит в воздухе. Столь же осторожно, также в высоких регистрах, присоединяются сюда альт и виолончель (закрытые сурдинами). Отсутствие каких-либо тяжелых басовых интонаций придает этой теме большую прозрачность и почти невесомость.

Средний эпизод второй части более затаенный и в то же время более действенный. Здесь появляются активные, несколько тревожные ритмы. Суровый колорит мелодии в нижнем регистре виолончели и альта придают большое количество пониженных ступеней в тональности до-диез минор, где даже VIII ступень лада имеет понижение (как в теме «Дворцовой площади» в Одиннадцатой симфонии). Реприза в этой части предельно сокращена. В ней только намечены основные рельефы тематического рисунка, который приостанавливается на полуслове.

Третья часть (Allegro, четверть = 176, фа-диез минор) включает в себя грандиозную драматическую фугу и лирический эпилог — суровое и лаконичное послесловие, где еще больше утончаются интонационные краски, колорит делается прозрачным, и музыка, как бы приближаясь к абсолютной своей красоте, завершает и замыкает весь процесс изложения лирико-драматического содержания квартета.

Фуга открывается несколькими взлетами, построенными на параллельных двойных малых секундах. Эти секундовые «грязные броски» являются предвестником вторжения злого, страшного, трагического начала. Первое изложение темы поручено альту, инструменту с несколько притушенной звучностью, за которым последовательно вступают все другие инструменты. Тема фуги представляет собой сплошной вихрь с твердым и неуклонным поступательным движением, мнущим собой все живое. Особенно страшно звучит именно полифоническая конструкция этой фуги, когда вихревые движения появляются в самых различных участках звукового потока. Мрачность этой темы, ее роковой характер подчеркиваются ладотональными контрастами, а также большими ритмическими преобразованиями, происходящими в процессе изложения внутри самой темы. Фуга эта имеет тот же трагедийный смысл, что и некоторые токкатные формы в симфониях Шостаковича, выражающие злую, неумолимую, страшную стихию, стихию бед и смерти. Размеры фуги достаточно велики, но, благодаря предельно быстрому темпу, она проносится очень быстро, являясь, в сущности, коротким вторжением в общий лирический строй квартета. Внезапно фуга, достигнув грандиозной мощности, сменяется тихим лирическим, бесконечно печальным вальсом, построенным на преобразованной теме фуги. Этот вальс, как у Глинки и Грибоедова, является своего рода новеллой — своеобразным послесловием, в котором снова звучит раскрытый в лирическом аспекте основной тематизм. Вальс звучит долго. Требуется большое время, чтобы заслонить призрак смерти и ослабить его впечатление, перевести весь строй квартета в область печально-горестных размышлений, воспоминаний. В конце вальс постепенно теряет свои танцевально-задумчивые очертания, заволакиваясь дымкой. Снова мажорная тоника завершает собой этот лаконичный, но безгранично глубокий по содержанию квартет.

ВОСЬМОЙ КВАРТЕТ (соч. 110, до минор) создан в 1960 году, посвящается «Памяти жертв фашизма и войны». Восьмой квартет написан в один год с Седьмым квартетом и в один год с известной музыкой к кинофильму «Пять дней — пять ночей», посвященному воинам Советской Армии, спасшим бесценные коллекции Дрезденской галереи из-под развалин города, варварски разрушенного войной. Все музыкальные произведения, созданные Шостаковичем в этот период, так же как и примыкающая к ним Двенадцатая симфония (1961 г.), посвященная памяти Владимира Ильича Ленина, представляют собой глубокие драматические концепции, в которых с исключительной экспрессией раскрыты большие человеческие чувства.

Восьмой квартет состоит из пяти частей, исполняемых без перерыва. Как обычно это бывает у Шостаковича, весь сонатный цикл квартета представляет собой единую по развитию целостную музыкальную форму, в которой отдельные звенья, сочетаемые друг с другом на больших расстояниях, образуют экспрессивные драматические конфликты. Восьмой квартет имеет суровый драматический тонус. Это крупная квартетная симфония, воплотившая острые, самые волнующие человечество проблемы современной культуры, столкновение света и гуманизма с мракобесием, с чудовищным уничтожением культурных ценностей, с фашизмом.

В Восьмом квартете Шостакович в качестве основного тематизма использовал ряд тематических материа-

лов, ранее примененных им в других сочинениях. Это прежде всего известная в творчестве Шостаковича тема, образующая инициалы композитора, затем тема из вступления к Первой симфонии, тема главной партии первой части Пятой симфонии, тема из финала трио, главная тема виолончельного концерта, одна из лирических тем оперы «Катерина Измайлова» и, наконец, здесь же имеется народная революционная песня «Замучен тяжелой неволей». Все эти темы, вкрапленные в основной тематический состав квартета, органически слиты между собой и по существу являются лишь отдельными эмоциональными бликами целостной формы.

Первая часть (Largo, половина = 63, до минор) написана в свободной прелюдийной форме, с использованием приемов полифонического письма (главным образом фугато). Медленно и сурово развертывается процесс музыкальной формы первой части квартета. Так же как в кинофильме «Пять дней — пять ночей» первоначальными трагическими кадрами являются развалины бывшего когда-то прекрасным Дрездена, так и здесь кажется, что кинокамера постепенно высвечивает различные стороны художественного объекта. В данном случае появление различных тем в первой части становится очень логичным, ибо они способствуют многогранности охвата жизненной трагедии. Медленно и настороженно проходит этот процесс раскрытия перед взором слушателей суровой жизненной эпопеи.

Вторая часть (Allegro molto, целая нота = 120, соль-диез минор) — дьявольская токката, в которой стремительнейший ритм сметает все на своем пути. В основе этого неудержимого, неумолимого сквозного симфонизированного движения лежат три темы. Первая — определяющая собой главный токкатный образ — стремительная и неуклонная, имеющая неукротимое остинатное движение, подчеркнутое острейшими акцентами-аккордами. Вторая тема, вернее, обрывки тематизма, которым открывался весь квартет (известная тема, составленная из инициалов композитора), появляется вслед за первой в самых различных местах музыкальной фактуры, как осколки когда-то целостного построения, здесь не имеющего крепких и определенных очертаний. Вторая тема не носит функции ни побочной, ни какой-либо другой темы. Роль ее — создать впечатление разбросанного и разорванного войной жизненного порядка. Более определенно звучит до-минорная тема (21), останавливающая на себе внимание. Тематическим материалом служит здесь ироническая тема из финала трио Шостаковича. Однако в Восьмом квартете эта тема имеет повышенно драматический характер. На продолжающемся экспрессивном движении главного интенсивного ритма эта тема звучит с огромным драматическим напряжением. Звучит как стон, как крик людей, доведенных до отчаяния. Эту картину закрывает вновь появившаяся токкатная тема, когда снова и снова звучит безумный ритмический пульс, подчеркнутый страшными аккордами. Звуковая громада ритма расширяется здесь еще сильнее. Кажется, что уже абсолютно нет возможности после этого потока свинца и стали прозвучать какой-либо иной теме, иному художественному образу. Тем не менее в самом конце второй части снова появляется вторая тема с ее мучительными интонациями горя и ужаса.

Третья часть (Allegretto, половина = 120, соль минор) представляет собой трагический вальс с очень затаенными проявлениями тематизма. В основе этого жуткого вальса лежит несколько тем, чередующихся друг с другом по принципу рондо. Открывается вальс небольшой скрипичной каденцией, в которой мелодия скрипки охватывает значительный регистр, знаменуя собой новый этап в развитии музыкальной формы. Разбросанная по регистру, зигзагообразная мелодическая каденция отлично вводит в новую форму ритмоинтонаций. После чеканных квадратных ритмов токкаты трехдольный размер кажется свежим и ярким. Первая тема вальса (его рефрен) построена на основной теме квартета («мелодия инициалов композитора»), развернутой в виде легкой, скерцообразно и стремительно несущейся музыки, обладающей большой поступательной энергией. Это тема жизни, тема света, хотя и появившегося непосредственно после страшных по звучанию интонаций токкаты. Оттого так напряженно, затаенно и даже робко звучит первая тема вальса. Вторая тема вальса (39) значительно контрастирует с первой. Она более твердая, более определенная, с размашистым танцевальным рисунком, является лишь необходимой светотенью главному вальсообразному рефрену.

Третья тема (42) построена на сложной комбинации четырехдольного и трехдольного ритмов. Эта тема снова приближает нас к трагедийным состояниям, когда токкатные отзвуки снова проявляются в самых различных реминисценциях. Эта тема еще более жесткая и упругая, нежели вторая тема. Рядом с этой твердой, маркированной по звучанию темой появляется еще одна — песенно-распевная. В высоком регистре виолончель интонирует мелодию печально-трагического склада, выросшую из интонации главной темы квартета. Любопытно по колориту сопровождение этой темы — первая и вторая скрипки скользящими чистыми квинтами сопровождают мелодию виолончели. Быстрые квинтовые последования в высоком регистре образуют неповторимую интонацию как бы волнообразно вздымающихся порывов ветра. Этот экспрессивный эпизод резко обрывается интонацией-жестом, построенным снова на главной теме квартета. После каденции альта опять звучит вальс. Реприза здесь сокращенная, основные темы проходят неполностью. Все сжато и сокращено.

Четвертая часть (Largo, четверть = 138, до-диез минор) построена в трехчастной форме, в которой крайними эпизодами является преобразованная в драматическом плане тема из виолончельного концерта Шостаковича. Эту тему можно было бы в Восьмом квартете обозначить как тему гнева, проклятия фашизму, тему обличения — своего рода монолог, бичующий ужасы фашистского строя. Оттого, буквально с ораторскими жестами, звучат здесь ритмы изложения тематизма. Вторая тема — медленная песня, задумчивая, печальная, в которой сочетаются два тематических материала — народная песня «Замучен тяжелой неволей» и проникновенная по своему лиризму тема Катерины из IV действия оперы «Катерина Измайлова». Обе темы удивительно логично дополняют одна другую, в целом составляя художественное единство. Реприза здесь опять очень короткая. Лишь намеком даны интонации гнева, так как реприза как смысловой итог всего сонатно-квартетного цикла переносится на пятую часть — фугу, которой завершается вся драматургия этого квартета.

Пятая часть (Largo, половина = 63, до минор) представляет собой медленную суровую фугу, построенную на интонациях главной темы квартета, являясь новым вариантом первой части, в которой этот же тематизм имел более свободный, импровизационный характер предварительного обзора. В финале, наоборот, — строгая четырехголосная фуга, предельно лаконичная, четкая в своей суровой трагедийности. Аналогичное построение первой и пятой частей, как в «Руслане» у Глинки, как аркой, обрамляет собой все развитие этого необычного памятника гнева и осуждения фашизму.

А. Дмитриев

M
207
S53Q4
t.2
Music

Shostakovich, Dmitriĭ Dmitrievich
[Quartets, strings; arr.]
Kvartety dlia dvukh skripok

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

[redacted]

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

3 р. 93 к.